

Α.Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΘΕΜΑ
ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ ΣΤΟ ΒΟΡΕΙΟ ΕΒΡΟ

ΤΟΥ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ: ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΠΑΝΟΥ (Α.Μ.Σ. 109)

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΑΡΚΟΣ ΣΚΟΥΛΙΟΣ

ΑΡΤΑ 2009

Περιεχόμενα

A1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
A2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
A3. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ	9
A4. ΜΟΥΣΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΟ ΒΟΡΕΙΟ ΕΒΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ	14
B1. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΜΑΤΖΑΡΗ	18
B2. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΡΥΟΦΥΛΛΗ ΔΟΪΤΣΙΔΗ	32
B3. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΟΥΡΜΑ	64
B4. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΜΙΝΤΟΠΟΥΛΟΥ	88
Γ1. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	103
Γ2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ	106
Γ3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	113
Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	114

Α1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η έρευνα για τη διεκπεραίωση της παρούσας πτυχιακής διήρκεσε από τον Ιούλιο του 2007 μέχρι και το Φεβρουάριο του 2009. Το κύριο μέρος της έρευνας πραγματοποιήθηκε από τον Ιούλιο 2007 μέχρι και τον Οκτώβριο του 2007, ενώ συμπληρώθηκε κατά τη χρονική περίοδο Ιουνίου 2008 – Φεβρουαρίου 2009. Ο μεθοδολογικός προσανατολισμός της πτυχιακής αυτής, κατευθύνθηκε από το γενικότερο πλαίσιο των ανθρωπιστικών σπουδών και έλαβε χώρα με συνδυαστική έρευνα που στηρίχθηκε στην άμεση και έμμεση βιβλιογραφία, όπως και στις συνεντεύξεις μουσικών του χώρου, στον οποίο αναφέρεται. Η βιβλιογραφική έρευνα υλοποιήθηκε σε δύο φάσεις: α) από τον Σεπτέμβριο του 2007 μέχρι και τον Οκτώβριο του 2007 και κατά την περίοδο Ιουνίου 2008 – Φεβρουαρίου 2009. Όσον αφορά τις συνεντεύξεις, πρέπει να πούμε πως ο κύριος όγκος τους πραγματοποιήθηκε από τον Ιούλιο του 2007, μέχρι και το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, ενώ ακολούθησαν συμπληρωματικές συνεντεύξεις ώστε να καλύψουν το πραγματολογικό του θέματος από τον Οκτώβριο του 2008, μέχρι και το Φεβρουάριο του 2009.

Συγκεκριμένα, η βιβλιογραφική έρευνα πραγματοποιήθηκε στη βιβλιοθήκη του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα, στη δημοτική βιβλιοθήκη Ορεστιάδας Έβρου, στη βιβλιοθήκη του τμήματος Λαογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στη δημοτική βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης. Στους παραπάνω χώρους βρέθηκαν τα σχετικά συγγράμματα που μας βοήθησαν να υποστηρίξουμε άλλα και να τεκμηριώσουμε το πραγματολογικό του θέματος της πτυχιακής μας. Ειδικότερα, πέραν των διαφόρων βιβλίων που αναφέρονται σε μεθοδολογικά εργαλεία, έννοιες, γεγονότα κ.α. σχετικά με το αντικείμενο της έρευνας μας, πραγματοποιήσαμε αναλυτική έρευνα στις δύο βασικές σειρές θρακικών περιοδικών της εποχής, για τον εντοπισμό χρησιμων πληροφοριών που αφορούν τις περιπτώσεις που εξετάζουμε. Οι 47 τόμοι της πρώτης σειράς των *Θρακικών*, οι 13 τόμοι της δεύτερης και οι 39 τόμοι του *Αρχείου Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, παρόλο το μεγάλο αριθμό τους, είναι αξιοσημείωτο ότι μας έδωσαν ελάχιστα στοιχεία για τη μουσική ζωή του Βορείου Έβρου που ερευνούμε και αυτό γιατί εστιάζουν στο ιστορικό πλαίσιο της περιοχής, στα ήθη και έθιμα, στα γλωσσικά ιδιώματα της Θράκης κ.α. Σχετικά με τον τοπικό τύπο, πρέπει να πούμε ότι δεν κατέστη εφικτή η διερεύνηση των παλαιότερων φύλλων τους, εξαιτίας μιας χρονοβόρας και πολύπλοκης

διαδικασίας που απαιτούνταν, λόγω της προστασίας των ιστορικών αρχείων από πλευράς διοίκησης των μέσων αυτών, πράγμα που θα καθυστερούσε την ολοκλήρωση του συγκεκριμένου πονήματος. Επιπρόσθετα δεν ήταν βέβαιη και η απόδοση χρήσιμου πραγματολογικού υλικού από το εγχείρημα αυτό, καθώς την επιμέλεια σχετικών άρθρων επιμελούνταν κυρίως εκπαιδευτικοί της περιοχής, οι οποίοι επικεντρώνονταν σε αναλύσεις λαογραφικού περιεχομένου, χωρίς να κάνουν λόγο για τη συγχρονική μουσική πραγματικότητα της εκάστοτε εποχής.

Το δεύτερο σκέλος των ερευνών μας αποτέλεσαν κυρίως συνεντεύξεις και κατευθυνόμενες συζητήσεις με μουσικούς του Βορείου Έβρου, που μας έδωσαν στοιχεία για τη μουσική ζωή του τόπου κατά την περίοδο 1950 – 1990 που αναλύουμε. Εκτός αυτών των συνεντεύξεων, υπογραμμίζουμε ότι εξαιτίας της καταγωγής μας από τον ομώνυμο χώρο, η παλαιότερη μας γνωριμία με τους εν λόγω μουσικούς, μας έδωσε την ευκαιρία να πραγματοποιηθούν και ελεύθερου τύπου συζητήσεις για το θέμα, εφόσον σταματούσε η επίσημη καταγραφή ηχητικών ντοκουμέντων των λεγομένων τους (κάποιες φορές) και υπήρχε μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης. Επιπλέον, το διαχρονικό ενδιαφέρον μας για το ζήτημα και πέραν των ορίων της συγκεκριμένης πτυχιακής, μας είχε δώσει εκ του προοιμίου, μια πρώτη γνώση και επαφή με το ζήτημα, μιας και είχαμε την ευκαιρία να συζητήσουμε παραμέτρους των γεγονότων που εξετάζουμε και με άλλους ανθρώπους του χώρου, σε άλλη βέβαια βάση. Επειδή η διερεύνηση της υπόθεσης μας γίνεται μέσα από τέσσερις μουσικές προσωπικότητες του χώρου που παρουσίασαν ιδιαίτερα ενεργή δράση, στις συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαμε, εντοπίσαμε ανθρώπους οι οποίοι μπορούσαν να μας δώσουν τις πιο ασφαλέστερες πληροφορίες σχετικά με τα συγκεκριμένα πρόσωπα, πέραν των ιδίων, στις περιπτώσεις που βρίσκονται εν ζωή. Με βάση λοιπόν τα παραπάνω κριτήρια, δομήθηκαν οι συνεντεύξεις, έχοντας σαν στόχο να μας δώσει ο καθένας - καθεμία πληροφορίες για την περίπτωση που γνώριζε καλύτερα. Για να κατανοήσουμε όμως τη γενικότερη οπτική τους για τα μουσικά πράγματα του τόπου, ακολουθούσε και μια γενικότερη συζήτηση μαζί τους, που αφορούσε όλες τις περιπτώσεις που εξετάζουμε, ώστε να μας δώσουν επιπλέον στοιχεία, αλλά και να “κατασκευάσουν” οι ίδιοι μέσα από τη βιοϊστορία τους, τη μουσική ιστορία και γεωγραφία της περιοχής. Σχετικά με τα ερωτηματολόγια με βάση τα οποία κατευθύνθηκαν οι συνεντεύξεις μας, πρέπει να πούμε ότι βασιστήκαμε κατά μεγάλο μέρος σε αυτά του Παύλου Κάβουρα «Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη»

στο : *Μουσικές της Θράκης*¹, που βρίσκονται πολύ κοντά στο πραγματολογικό μέρος της πτυχιακής μας, ιδιαιτέρως των συγκεκριμένων σελίδων. Υπήρξαν βέβαια κάποιες τροποποιήσεις τους, ώστε να προσαρμοστούν στο θέμα μας, αλλά διατηρήθηκε ο κύριος κορμός τους, καθώς είναι ιδιαίτερα αναλυτικά και καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα του μουσικού και όχι μόνο φαινομένου της περιοχής. Επίσης, επαναλαμβάνουμε την πρότερη γνωριμία μας με τους πληροφορητές μας, γεγονός που οδηγούσε σε συζητήσεις ελευθέρου χαρακτήρα με τους ίδιους. Βέβαια λαμβάναμε υπόψη μας τη δομή των ερωτηματολογίων, χωρίς όμως να τηρείται ένα αυστηρό τυπικό χρονοδιάγραμμα πραγμάτωσης τους, μιας και επικρατούσε πνεύμα συνεργασίας, αλλά και ένα κλίμα αρκετά φιλικό.

Οι άνθρωποι που μας έδωσαν συνεντεύξεις σε πρώτη φάση ήταν οι εξής : Γιάννης Μπαμπουρδός, Ορεστιάδα 31/07/07, Γιώργος Μπουρμάς, Στέρνα Ορεστιάδας 01/08/07, Γιάννης Τουτζιαρίδης, Χιονάδες Διδυμοτείχου 02/08/07, Δήμητρα Μιντοπούλου, Σταύρος Ευσταθιάδης, Βάλτος Ορεστιάδας 02/08/07, Στέφανος Δομπάζης, Στέργιος Αλαβάντας, Νικόλαος Αλαβάντας, Αντώνης Τριανταφύλλου, Κριός Ορεστιάδας 19/08/07, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα Δοϊτσίδα, Καρωτή Διδυμοτείχου 27/08/07, Νικίδης Παναγιώτης, Πύργος Ορεστιάδας 02/09/07. Στο σημείο αυτό αναφέρουμε πως συμπεριλάβαμε στην ενότητα των συνεντεύξεων μας, μια ακόμη που πραγματοποίησε ο συμφοιτητής μας Νικόλαος Αγγούσης, για το θέμα της πτυχιακής του, στον Παντελή Καβακόπουλο, Αθήνα 03/12/07. Μέρος του συγκεκριμένου υλικού ήταν χρήσιμο και για τη δική μας πτυχιακή, γι' αυτό και έγινε χρήση του.

Σε δεύτερη φάση ακολούθησαν συμπληρωματικές συνεντεύξεις, ως ηχητικές καταγραφές, αλλά και ως τηλεφωνικές συνεντεύξεις που ήταν οι εξής : Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεσσαλονίκη 21/10/08, Γιάννης Μπαμπουρδός (τηλεφωνική συνομιλία) 07/11/08, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης (τηλεφωνική συνομιλία) 08/12/08, Λέων Παπαζιάν, Ορεστιάδα 07/01/09, Γιώργος Μπουρμάς (τηλεφωνική συνομιλία) 09/02/09. Επιπρόσθετα στοιχεία κυρίως για τα ονόματα μουσικών των κομπανιών του Έβρου, μας έδωσε ο μουσικός Βαγγέλης Κατσουλίδης, που απευθύνθηκε στους μουσικούς και τραγουδιστές Παναγιώτη Μπαρμπούδη, Κώστα Καλαϊτζή, Παναγιώτη Μπαμπουρδά και Πέτρο Δημητριάδη, Ορεστιάδα 14/02/09 και 21/02/09.

¹ Παύλος Κάβουρας, «Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη», στο : *Μουσικές της Θράκης, μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σελ. 419-430

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους παραπάνω ανθρώπους, γιατί χωρίς τη δική τους συμβολή δεν θα ήταν δυνατή η πραγμάτωση του παρόντος εγχειρήματος. Η συμμετοχή τους στην παρούσα έρευνα, είτε με το ρόλο του πληροφορητή, είτε με την κατάθεση υλικού, όπως φωτογραφίες, ηχητικά ντοκουμέντα κ.α., βοήθησε στην αρτιότερη περαίωση της. Για τη συμβολή τους από πλευράς υλικού κυρίως, ευχαριστούμε ακόμη και τους : Παναγιώτη Ζηκίδη, Αλέξη Παρτινούδη, Δημήτρη Συναπίδη, Θανάση Ματζάρη και Φωτεινή Καλφοπούλου.

Επίσης, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα τον επόπτη καθηγητή Μάρκο Σκούλιο, όπως και τους καθηγητές του τμήματος Ασπασία Θεοδοσίου και Γιώργο Κοκκώνη, για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές που μας προσέφεραν, κατά τη διάρκεια της ενασχόλησης μας με την πτυχιακή αυτή. Ευχαριστούμε ακόμη και τους υπόλοιπους καθηγητές του τμήματος που με τη διδασκαλία και συμπαράσταση τους κατά τη διάρκεια των σπουδών μας, μας μετέφεραν τις απαραίτητες γνώσεις, ώστε να μπορεί να ολοκληρωθεί το παρών πόνημα.

A2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρώτη μας επαφή με το ζήτημα που πραγματεύεται αυτή η πτυχιακή εργασία, έγινε κατά τα πρώτα χρόνια ενασχόλησης μας με τη μουσική, στην ιδιαίτερη μας πατρίδα που εντάσσεται στο χώρο του Βορείου Έβρου. Μέσα από τις συζητήσεις μουσικών του τόπου μεγαλύτερης κυρίως ηλικίας, ακούγαμε πληροφορίες για την πρόσφατη μουσική ιστορία, ενώ παράλληλα παρατηρούσαμε τις τοποθετήσεις τους για το μουσικό γίνεσθαι με μια διαχρονική κατάθεση εμπειριών, που αντικατόπτριζε την οπτική τους, σχετικά με τη λειτουργικότητα της μουσικής στους ανθρώπους του ομώνυμου χώρου. Από τα λεγόμενα τους συμπεραίναμε, πως η πραγματική μουσική ιστορία του τόπου, διαπλεκόταν με τη μουσική γεωγραφία του, με βάση την οποία εντοπίζαμε ομοιότητες και διαφορές στο Βόρειο Έβρο που αποτελούσε το κομβικό σημείο στις αναφορές τους.

Οι σκέψεις μας αυτές “ωρίμασαν” κατά τα χρόνια φοίτησης μας στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, όπου μέσα από τον κορμό των μαθημάτων, μας δόθηκε η ευκαιρία να αντιληφθούμε την πολύπλευρη λειτουργικότητα του μουσικού φαινομένου. Επιπλέον, διδαχθήκαμε σχετικά με ζητήματα που αφορούν τον πολιτισμό και τη μουσική, πως πρέπει να εξετάζονται με “ανοικτές φόρμες”, που ξεπερνούν “εθνικές κατασκευές” και εθνικά ή γεωγραφικά σύνορα, με τη στενή τους διοικητική έννοια. Επομένως, μέσα από το πλαίσιο των σπουδών μας και συγκεκριμένα διαμέσου του μαθήματος «Μεθοδολογία της έρευνας» που βοήθησε στη διαμόρφωση του θέματος μας, δομήσαμε την περίπτωση της μουσική γεωγραφίας του Βορείου Έβρου, χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία, ώστε να επιτύχουμε την αρτιότερη κάλυψη του αντικειμένου.

Το μεθοδολογικό εργαλείο με βάση το οποίο δομήθηκε το θεματικό μας πλαίσιο, ήταν τα δίκτυα, εξ’ ου και ο τίτλος της πτυχιακής μας : «Μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο». Η έννοια των δικτύων θα αναλυθεί και θα οριστεί στο επόμενο κεφάλαιο. Έτσι, στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε ενδεικτικά, ότι τα μουσικά δίκτυα προκύπτουν από τις σχέσεις επικοινωνίας που εγγράφονται μεταξύ των επί μέρους περιοχών του Βορείου Έβρου, πάνω στον τομέα της μουσικής. Τούτο συμβαίνει γιατί δεν ερευνάται με στενές διαχωριστικές γραμμές η κάθε ενότητα του παραπάνω χώρου, αλλά αντιθέτως μελετούνται σε συνάρτηση μεταξύ τους. Το ίδιο ισχύει και για τα μεταγενέστερα μουσικά δίκτυα της “διασποράς” του εξωτερικού και

εσωτερικού, με τα οποία συνδέονται με μια σχέση “αλληλεπίδρασης”. Όσον αφορά την επιλογή του χώρου πρέπει να σημειώσουμε πως δεν έγινε καθόλου τυχαία, γιατί ο εν λόγω χώρος, αποτελεί τη μεγαλύτερη “κοιτίδα” παραγωγής θρακιώτικης μουσικής, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τους ανθρώπους του χώρου και ιδιαίτερα μέσα από τους μουσικούς εκπροσώπους του. Η αιτιολόγηση αυτού βρίσκεται στην πληθυσμιακή σύσταση της περιοχής. Ως γνωστόν μετά τις γεωγραφικές ανακατατάξεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα με τη διαμόρφωση των εθνικών κρατών, μεγάλο μέρος προσφυγικών πληθυσμών εγκαταστάθηκε κυρίως στη Μακεδονία και τη Θράκη, για να καλύψει τα δημογραφικά κενά των αλλοεθνών πληθυσμών που έφυγαν, με βάση τις ανταλλαγές που υπαγόρευαν οι συνθήκες. Έτσι, σε ευρεία γεωγραφική κλίμακα στο βορειοελλαδικό χώρο, δημιουργήθηκαν μεικτές κοινότητες, ως προς την πολιτισμική καταγωγή των πληθυσμών. Σε άλλες περιπτώσεις μεταβλήθηκαν τα τοπικά δίκτυα, καθώς “ετερογενείς” πολιτισμικά ομάδες, βρέθηκαν να γειτνιάζουν μεταξύ τους. Σε λίγες περιοχές στον παραπάνω χώρο, όπως συμβαίνει και με την περιοχή του Βορείου Έβρου, έτυχε να συμβιώνουν γηγενείς και προσφυγικοί πληθυσμοί κοινής καταγωγής, με την ευρεία έννοια του όρου βέβαια. Στην προκείμενη περίπτωση, ο κύριος όγκος των πληθυσμών του χώρου ήταν θρακικής καταγωγής, πλην κάποιες μικρές ομάδες Αθίγγανων ή και άλλων ελάχιστων αριθμητικά πληθυσμών, όπως Αρμένιοι, Σαρακατσάνοι κ.α. Το γεγονός αυτό ήταν που διαμόρφωσε τη βάση πάνω στην οποία δομήθηκαν τα μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο, που στα πλαίσια τους αναπτύχθηκε η θρακιώτικη μουσική με τη μορφή που είναι γνωστή, ιδιαίτερα κατά την τελευταία πεντηκονταετία. Τα άνωθεν χαρακτηριστικά περιγράφουν μια εσωτερική κατάσταση της μουσικής πρακτικής εντός των ορίων του Βορείου Έβρου με τις υποδιαίρεσεις της, χωρίς να δημιουργούν ένα κλειστό δίκτυο, γιατί η περιοχή αυτή, εξαιτίας και της γεωγραφικής της θέσης, εμφανίζει κάθε άλλο χαρακτήρα, πλην αυτό της “κλειστής δομής” των δικτύων της. Επίσης, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε το ρόλο ορισμένων μουσικών προσωπικοτήτων του χώρου, που εισήγαγαν καινοτομίες και συνέβαλαν ουσιαστικά στη συνεχή αναδιαμόρφωση των δικτύων, ανά εποχές και μουσικά κέντρα στην ομώνυμη περιοχή, αλλά και σε χώρους όπου εγκαταστάθηκαν μεταναστευτικοί πληθυσμοί. Μάλιστα αυτός είναι και ο λόγος που εξετάζουμε το θέμα μας, μέσα από τις περιπτώσεις τους, για την περίοδο 1950 με 1990 περίπου, μιας και στο εν λόγω χρονικό διάστημα, ο ρόλος του Βορείου Έβρου στα θρακικά μουσικά τεκταινόμενα ήταν καθοριστικός.

Βάσει των προαναφερθέντων λόγων λοιπόν και έχοντας σαν στόχο την καλύτερη ανάπτυξη του θέματος, η παρούσα πτυχιακή δομείται ως εξής :

A. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την περιγραφή της μεθοδολογίας της έρευνας που ακολουθήσαμε (A1), την εισαγωγή στο θέμα μας (A2), τον καθορισμό του μεθοδολογικού εργαλείου των δικτύων, σύμφωνα με την περιπτωσιακή μελέτη που πραγματοποιούμε (A3) και την παρουσίαση του μουσικού τοπίου της περιοχής κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (A4).

B. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Το δεύτερο κεφάλαιο περιέχει την ανάλυση της μουσικής γεωγραφίας και ιστορίας της ομώνυμης περιοχής, μέσα από τα παραδείγματα μουσικών εκπροσώπων του Βορείου Έβρου. Θανάσης Ματζάρης (B1), Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης (B2), Γιώργος Μπουρμάς (B3) και Θανάσης Μιντόπουλος (B4).

Γ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τον επίλογο με αναφορές στο ουσιαστικό κομμάτι της προσφοράς του καθενός μουσικού (Γ1), μια σύντομη περιγραφή της θρακικής μουσικής ζωής κατά την τελευταία εικοσαετία (Γ2) και την εξαγωγή των τελικών συμπερασμάτων της πτυχιακής αυτής (Γ3).

A3. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ

Στην ενότητα αυτή θα ορίσουμε την έννοια του μουσικού δικτύου για την περιοχή του Βορείου Έβρου. Το συγκεκριμένο εγχείρημα θα πραγματοποιηθεί με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής ιστορίας του τόπου, ώστε να προβούμε σε αναλύσεις που θα υποστηρίζουν το πραγματολογικό μέρος του θέματος, όπως αυτό προέκυψε μέσα από τις συνεντεύξεις ανθρώπων του ομώνυμου χώρου, αλλά και μέσα από την άμεση και έμμεση βιβλιογραφία.

Η λέξη δίκτυο, προέρχεται ετυμολογικά από το κοινό δίχτυ και σημαίνει ένα πλέγμα σχέσεων μεταξύ προσώπων ή πραγμάτων. Η ύπαρξη δικτύων λοιπόν, προϋποθέτει διασταύρωση και διαπλοκή δομικών στοιχείων ομοιογενών ή ετερογενών, που θα συγκροτούν ένα ευρύτερο σύνολο². Τα δομικά αυτά στοιχεία, αποτελούν τους κλάδους του δικτύου και συναντώνται μεταξύ τους, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει, ότι δεν διαθέτει το καθένα ξεχωριστή υπόσταση ως μοναδική ενότητα. Μάλιστα, τα σημεία συνάντησης των κλάδων ονομάζονται κόμβοι, καθώς εκφράζουν την τοπική σχέση τους, ως συνάρτηση της υπερτοπικής, μέσα σε ένα ευρύτερο “δικτυακό περιβάλλον”³. Όσον αφορά τώρα την έννοια του μουσικού δικτύου, αξίζει να επισημάνουμε το ρόλο της μουσικής, η οποία αποτελεί ένα πλήρες πολιτισμικό φαινόμενο, που εκφράζει την εκάστοτε κουλτούρα, ενώ εμπεριέχεται παράλληλα σε αυτήν ως στοιχείο, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της. Συνεπώς, όταν ερευνούμε μουσικά δίκτυα, ουσιαστικά μελετάμε τη δυναμική ενός ευρύτερου πολιτισμικού δικτύου. Παρόλα ταύτα, η μουσική αποτελεί μια αυτόνομη τέχνη, με διαχρονική παρουσία ως φαινόμενο που εμφανίζει αρκετές ιδιαιτερότητες, όπως η απουσία αναφορικού νοήματος που επιτρέπει την ατομική ελευθερία στην πρόσληψη νοημάτων κ.α⁴. Γενικότερα, τα δίκτυα αποτελούν ένα μεθοδολογικό εργαλείο, που ενδείκνυται για την προσέγγιση αρκετών φαινομένων και έχουν χρησιμοποιηθεί για τη διερεύνηση τους, από διάφορες επιστήμες. Για να οδηγηθούμε στον καθορισμό που επιχειρούμε στην παρούσα πτυχιακή, ασχοληθήκαμε με βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν τα δίκτυα και είναι αυτές του Παύλου Κάβουρα - *Η έννοια του μουσικού*

² Βλέπε : Παύλος Κάβουρας, «Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», στο : *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο), Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Αθήνα 1997^α, σελ. 45-46

³ αυτόθι, σελ. 46

⁴ αυτόθι, σελ. 51-53

δικτύου⁵, του Σωτήρη Χτούρη - *Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία*⁶ και αυτή των Κάβουρα - Χτούρη- *Μουσικές της Θράκης - Τραγούδια και χοροί από τον Έβρο και τη Διασπορά*⁷. Οι εν λόγω πηγές μας προσέφεραν πολύτιμα στοιχεία ώστε να δομήσουμε την πτυχιακή μας, τα οποία και προσαρμόσαμε στα δεδομένα του θέματος μας. Ειδικότερα, το άρθρο του Κάβουρα που αναφέρεται στην έννοια του μουσικού δικτύου, μας βοήθησε στην κατανόηση, αλλά και “κατασκευή” των δικτύων της περίπτωσης μας. Σχετικά με τις αναλύσεις για τα δίκτυα των Κάβουρα – Χτούρη, πρέπει να πούμε πως πήραμε εξίσου σημαντικά στοιχεία, εξαιτίας του πραγματολογικού τους μέρους που αναφέρεται στην περιοχή του Έβρου. Οι αναλύσεις αυτές μας βοήθησαν σε ερμηνείες του ευρύτερου πολιτισμικού φαινομένου της περιοχής, όπως και στον καθορισμό γεωγραφικών περιοχών και κέντρων ως μουσικά δίκτυα. Ο Σωτήρης Χτούρης “κατασκευάζει” στο άρθρο του, πολιτισμικές περιοχές – πολιτισμικά δίκτυα για το χώρο του Έβρου που εκφράζουν τη συγχρονική πραγματικότητα του τόπου, ταξινομώντας παράλληλα τις εθνοπολιτισμικές ομάδες του χώρου με βάση το όνομα τους, τη γλώσσα, το θρήσκευμα, τον τόπο διαμονής κ.α., διαχωρίζοντας τους σε Ανατολικοθρακιώτες, Αρβανίτες, Βορειοθρακιώτες, Γκαγκαβούζηδες, Μάρηδες, Παραπαγκοί κ.α. Όσον αφορά τις πολιτισμικές περιοχές – ζώνες, στις οποίες χωρίζει τον Έβρο, αναφέρουμε ότι είναι : α) το Τρίγωνο του Έβρου, β) η λωρίδα Ορεστιάδας – Βύσσας, γ) τα χωριά του Ερυθροποτάμου και το Διδυμότειχο, δ) η ορεινή περιοχή των Πομάκων του Έβρου, ε) η ευρύτερη περιοχή του Σουφλίου, στ) η περιοχή των Φερών και του Τυχερού και ζ) η περιοχή της Αλεξανδρούπολης. Η παραπάνω μεθοδολογία ακολουθείται από τον Χτούρη για να αναδείξει την ετερότητα των πληθυσμών της περιοχής, που αποκαλύπτει όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο, τη συνάφεια μεταξύ τους, μέσω των δικτύων που μεταφέρουν υλικά και πνευματικά αγαθά. Σχετικά με το σχήμα εθνοπολιτισμικές ομάδες - πολιτισμικές περιοχές, πρέπει να πούμε πως το “κατασκευάζει”, με στόχο να παρουσιάσει την “κοσμοθεωρία” των ανθρώπων του Έβρου, με βάση την οποία (όπως αποδεικνύεται μέσω ερευνών) κατατάσσουν τον εαυτό τους, πρώτον στην εθνοπολιτισμική ομάδα που ανήκουν και δεύτερον στη γεωγραφική περιοχή όπου ζούνε, με διακριτό και

⁵ αυτόθι, σελ. 44-74

⁶ Σωτήρης Χτούρης, «Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία», στο : *Μουσικές της Θράκης*, σελ. 39-108

⁷ Παύλος Κάβουρας - Σωτήρης Χτούρης, «Πολιτισμικά δίκτυα και περιοχές του Έβρου», *Μουσικές της Θράκης – Τραγούδια και χοροί από τον Έβρο και τη Διασπορά*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996-1997, σελ. 39-42

συνάμα αλληλένδετο τρόπο. Οι τρεις πρώτες, εκ των επτά πολιτισμικών περιοχών που δομούν γεωγραφικά το Βόρειο Έβρο, αποτελούν παράλληλα και τα μουσικά μας δίκτυα. Τούτο συμβαίνει επειδή οι αναλύσεις μας για αυτά, καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το 1990 περίπου και έτσι σε κάποια φάση συμπίπτουν στη γεωγραφική οριοθέτηση του χώρου, με τα σύγχρονα πολιτισμικά δίκτυα. Επιπλέον, η συγκεκριμένη διαίρεση ταυτίζεται σε γενικές γραμμές και με το διοικητικό καταμερισμό του νομού σε περιοχές, χωρίς να καθιστά επομένως κάποια πρωτότυπη υποδιαίρεση.

Στην εν λόγω περίπτωση χρησιμοποιούμε ως μεθοδολογικό εργαλείο τα δίκτυα, επειδή για έναν “ανοικτό” γεωγραφικά χώρο, όπως είναι ο Έβρος, με έντονο μάλιστα το στοιχείο της ετερότητας, οι μουσικές του τόπου όπως και τα κέντρα παραγωγής τους, ενώ λειτουργούν με μια σχετική αυτονομία, δεν εμφανίζουν τα χαρακτηριστικά ενός “κλειστού χώρου”. Δηλαδή δεν ανεξαρτητοποιούνται, αλλά αντιθέτως παρουσιάζουν επιρροές και αλληλεπιδράσεις ενδογενείς και εξωγενείς που δημιουργούν και νέα δίκτυα, ενώ διατηρούν δεσμούς μεταξύ τους σε διάφορα τοπικά και υπερτοπικά επίπεδα, που σε ένα δεύτερο πλάνο, μας δίνουν τον κοινό παρονομαστή τους που είναι ο θρακικός μουσικοχορευτικός πολιτισμός. Επομένως, όπως προαναφέραμε, θα ορίσουμε ως μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο τις τρεις προαναφερθείσες γεωγραφικές περιοχές που συγκροτούν το χώρο αυτό, όπως και μουσικά κέντρα που δημιουργούνται στο εσωτερικό και το εξωτερικό, από μουσικούς και γενικότερα μεταναστευτικούς πληθυσμούς του τόπου. Μεταξύ των μουσικών εκπροσώπων των ομώνυμων γεωγραφικών χώρων, εγγράφονται σχέσεις και αλληλεπιδράσεις που αφορούν τον τομέα της μουσικής, όπως και διαφοροποιήσεις, από τις οποίες προκύπτει και ο καταμερισμός τους σε δίκτυα. Ο ρόλος της μουσικής εντός των δικτύων γενικότερα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο γεγονός της μουσικής επιτέλεσης, αλλά είναι αλληλένδετος και με άλλα στοιχεία, όπως πολιτισμικά, κοινωνικά, οικονομικά κ.α., που διαμορφώνουν συγκεκριμένες μουσικές πρακτικές ανά περιοχή. Παρόλα αυτά, μέσα από τις ετερότητες των γεωγραφικών αυτών δικτύων, αναδεικνύεται και η βασική συνισταμένη που τα χαρακτηρίζει και είναι η βάση του θρακικού μουσικού πολιτισμού, στην οποία εγγράφονται τα διάφορα μουσικά γεγονότα των πληθυσμών του χώρου, οι οποίοι είναι σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα γηγενείς ή πρόσφυγες, θρακικής καταγωγής. Ως εκ τούτου λοιπόν προκύπτει και ο καθορισμός του χώρου του Βορείου Έβρου για τη μελέτη των μουσικών δικτύων, καθώς δεν οριοθετήθηκε με βάση το γεωγραφικό καταμερισμό

του νομού σε επαρχίες, αλλά σαν χώρος που εμπεριέχει στοιχεία μιας ευρύτερης μουσικής πρακτικής, μεταξύ των μουσικών, αλλά και γενικότερα των πληθυσμών του τόπου. Τα τεκταινόμενα που δίνουν το πλαίσιο λειτουργίας των μουσικών δικτύων, εξετάζονται μέσα από περιπτώσεις μουσικών που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στις διάφορες χρονικές φάσεις κατά τις οποίες πραγματοποιούνταν σημαντικές μεταβολές για αυτά. Κατά το ευρύ χρονικό διάστημα εστίασης μας στα εν λόγω δίκτυα, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το 1990 περίπου, οι ταχύτατες και συχνές μεταβολές που λαμβάνουν χώρα πανελλαδικά, αλλά και παγκόσμια, επηρεάζουν όπως είναι αναμενόμενο και την περιοχή που εξετάζουμε. Το παραπάνω γεγονός φυσικά έχει και την επίδραση του στο μουσικό φαινόμενο. Έτσι, η εικόνα των μουσικών δικτύων στο χρονικό διάστημα (~1950 - ~1990), δεν είναι στατική, αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες κάθε εποχής. Ειδικότερα, στο αρχικό στάδιο διερεύνησης των μουσικών δικτύων, παρατηρούμε τρεις γεωγραφικές περιοχές του Βορείου Έβρου (Τρίγωνο – Ορεστιάδα - Διδυμότειχο), να αποτελούν τη “δικτυακή εικόνα” του τόπου. Τα εν λόγω μουσικά δίκτυα, έχουν ουσιαστικά την αφετηρία τους στη νέα γεωγραφική και πληθυσμιακή σύνθεση του Έβρου, που προκύπτει μετά τις πολιτικές ανακατατάξεις και τη χάραξη εθνικών συνόρων στην περιοχή, στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Από την περίοδο εκείνη και έπειτα, αρχίζει να μεταβάλλεται η προγενέστερη εικόνα των μουσικών δικτύων, που καθορίζονταν με βάση τα ενδοκοινοτικά⁸, όπως και τα πολιτισμικά δίκτυα, εξυπηρετώντας κυρίως λειτουργικές ανάγκες της εκάστοτε κοινότητας⁹. Τούτο συνέβαινε γιατί είχε καταργηθεί η παλαιότερη φυσιολογία του χώρου, με αποτέλεσμα να ανατραπούν οι σταθερές των πολιτισμικών ομάδων που συμβίωναν ή γειτνιάζαν με “άλλους”, ενώ αντίστοιχα διατηρούσαν επαφές με “ομοίους” τους, οι οποίοι πλέον με βάση τις νέες συνθήκες, μπορεί να βρισκόταν και σε άλλο γεωγραφικό διαμέρισμα της χώρας. Συνεπώς, κατά το δεύτερο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα παρατηρούμε να επικρατεί μια ρευστή εικόνα, καθώς οι νέες μεταβολές δεν “υιοθετούνταν” αυτόματα από τον κόσμο της περιοχής που χαρακτηρίζεται για την ετερότητα του. Σε αντίθεση με τη χωροχρονική λειτουργία των πολιτισμικών, τα μουσικά δίκτυα “προπορεύονται”, μιας και προσαρμόζονται ταχύτερα στη νέα

⁸ Σσ. Με τον όρο ενδοκοινοτικά μουσικά δίκτυα, εννοούμε την κάλυψη των μουσικών αναγκών της εκάστοτε κοινότητας ενός χωριού, από μέλη της που ασχολούνταν με τη μουσική και είχαν τη δυνατότητα να το πράξουν στα διάφορα μουσικοχορευτικά επεισόδια της.

⁹ Σσ. Με τον όρο κοινότητα, εννοούμε επίσης την κοινωνία ενός χωριού.

διοικητική και όχι μόνο, οργάνωση του τόπου. Μετά τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες της δεκαετίας του '40 και τις αλλαγές που συμβαίνουν, με έντονες πολιτικές αντιπαραθέσεις και μετατόπιση των διαφοροποιήσεων σε άλλους τομείς, τα νεότερα γεωγραφικά όπως και μουσικά δίκτυα που βρίσκονται σε συνεχή διαμόρφωση τα χρόνια αυτά, παγιώνονται για ένα χρονικό διάστημα. Ουσιαστικά λοιπόν από το 1950 περίπου λειτουργεί μια νέα σταθερή εσωτερική διαδικασία με βάση τις τρεις υποδιαίρεσεις της περιοχής, η οποία εξαιτίας των σχέσεων που υπαγορεύει η έννοια του δικτύου, δημιουργεί σε ένα άλλο επίπεδο χαρακτηριστικά ομογενοποίησης. Το τελευταίο γεγονός αποκτά ευρύτερες διαστάσεις, μέσα από τους ρόλους που διαδραματίζουν οι περιπτώσεις των μουσικών που εξετάζουμε. Μάλιστα, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '60, που οι διαμορφωθείσες συνθήκες δρομολογούν την ένταξη της μουσικής στον εθνικό κορμό, δίνοντας σε αυτήν έναν υπερτοπικό χαρακτήρα, η ομοιογενής της εικόνα επεκτείνεται γενικότερα και σε άλλους θρακικούς πληθυσμούς. Σημαντικό ρόλο παίζουν στο σημείο αυτό οι μουσικοί εκφραστές του υπερτοπικού ρεπερτορίου, που έχουν κύριο χώρο δράσης, αυτόν της πρωτεύουσας, όπου μετατοπίζεται το κέντρο βάρους. Έτσι, δημιουργείται στην Αθήνα ένα νέο μουσικό δίκτυο που συνδέει το κέντρο με την ομώνυμη περιοχή, με μια διαδικασία "αλληλοτροφοδότησης". Το δίκτυο των Αθηνών σε πρώτη φάση, αποτελείται κατά βάση από τους μουσικούς εκφραστές, τους συνεργάτες τους και τα μέσα που το προβάλλουν, ενώ σε δεύτερη φάση υποστηρίζεται και από εσωτερικούς μετανάστες του χώρου της Θράκης, εκ των οποίων "πρωταγωνιστικό" ρόλο κατέχουν πληθυσμοί του Βορείου Έβρου. Ένα ακόμη μεταναστευτικό, αλλά και μουσικό δίκτυο, συγκροτείται τη δεκαετία του '60 στη Δυτική Ευρώπη με επίκεντρο τη Γερμανία. Στο συγκεκριμένο δίκτυο, έχουμε μουσική παραγωγή και δράση από μουσικούς της περιοχής του Βορείου Έβρου, που συνδέονται με σχέσεις "αλληλοδιάδρασης" και "αλληλοτροφοδότησης" επίσης, με το αντίστοιχο δίκτυο της γενέτειρας τους και εν μέρει με αυτό της πρωτεύουσας. Οι περιοχές που ορίσαμε παραπάνω, μαζί με τους μουσικούς εκπροσώπους τους, παίζουν σημαντικό ρόλο στη συνεχή εξέλιξη και διαμόρφωση της μουσικής του τόπου, μέχρι και τη δεκαετία του '90 που αναλύουμε. Ως εκ τούτου λοιπόν, θα λέγαμε ότι αποτελούν τους "θύλακες" που τροφοδοτούν την εικόνα της θρακιώτικης μουσικής, μέσα από τα ομώνυμα δίκτυα που "αλληλοδιεισδύουν" το ένα στο άλλο, συμπληρώνοντας έτσι τα κομμάτια της άνωθεν εικόνας.

A4. ΜΟΥΣΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΟ ΒΟΡΕΙΟ ΕΒΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Στο μουσικό τοπίο του Βορείου Έβρου και συγκεκριμένα στις δομές που παρουσίαζε από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του '50, χρονική περίοδο από την οποία και έπειτα εστιάζει αυτή η πτυχιακή εργασία, θα αναφερθούμε στην ενότητα αυτή.

Ορίζουμε ως αφετηρία των αναλύσεων μας τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, γιατί από την εν λόγω χρονική περίοδο, έχουμε πηγές προφορικές κυρίως και λιγότερο γραπτές, που να δίνουν πραγματικά στοιχεία για το “μουσικό περιβάλλον” του τόπου. Βάσει λοιπόν των προφορικών μαρτυριών των μουσικών, μέσα από τη βιοϊστορία τους, αλλά και από ορισμένες γραπτές πηγές, λαογραφικού κυρίως περιεχομένου¹⁰, καθώς εμπειριστατωμένες μουσικολογικές έρευνες, δεν υπάρχουν για την περιοχή αυτή κατά την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, αντλούμε τα στοιχεία για να “σκιαγραφίσουμε” τα τότε μουσικά δίκτυα της περιοχής.

Πριν τη διαμόρφωση των εθνικών κρατών στην περιοχή της Θράκης που αρχίζει κατά τη δεκαετία του 1910 και ολοκληρώνεται στη δεκαετία του 1920 με την οριστική χάραξη των συνόρων¹¹, έχουμε μια περιοχή με έντονα πολυπολιτισμικό χαρακτήρα. Η πολυπολιτισμικότητα αυτή είναι που διαπερνά και τα μουσικά πεπραγμένα της περιοχής, προσδίδοντας σε αυτά τις ιδιαιτερότητες που συναρτώνται από τις διάφορες συνιστώσες που τη συγκροτούν, όπως θρησκείες, τοπικές γλωσσικές διάλεκτοι, δρώμενα, κοινωνικά συμφραζόμενα κ.α.¹² Το άνωθεν γεγονός συνάντησης λαών και πολιτισμών, είναι και το χαρακτηριστικό εκείνο που διαμορφώνει τα μουσικά δίκτυα της περιοχής κατά τα χρονικά διαστήματα στα οποία θα αναφερθούμε, διατηρώντας όμως ενεργό ρόλο και σε μεταγενέστερες περιόδους, στις οποίες θα εστιάσουμε, με εμφανή τα στοιχεία της επίδρασης του ως και τις μέρες μας. Επομένως αν θέλουμε να κατανοήσουμε τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου θα πρέπει να ανάγουμε συχνά το συλλογισμό μας, σε μια περιοχή με έντονη κινητικότητα λαών και πολιτισμών, σκεπτόμενοι έτσι αφαιρετικά για έναν τόπο που

¹⁰ Σσ. Τέτοιες πηγές αποτελούν οι τόμοι των «Θρακικών», το «Αρχείο Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού» κ.α.

¹¹ Κωνσταντίνος Απ. Βακαλόπουλος, *Διωγμοί και γενοκτονία του Θρακικού Ελληνισμού, ο πρώτος ξεριζωμός (1908-1917)*, Εκδοτικός Οίκος Αντώνη Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2007², σελ. 28-38

¹² Σωτήρης Χτούρης, ό.π., σελ. 39-48

σήμερα είναι γνωστός για την “ακριτικότητα” του, στα όρια ενός εθνικού χώρου, χωρίς συνέχεια. Η πολιτισμική συνέχεια αλλά και συνάφεια με τους γειτονικούς λαούς, αλλά και τις διάφορες εθνοτικές, πολιτισμικές ή πληθυσμιακές ομάδες που βρίσκονται μεταξύ των εθνικών κρατών στη Θράκη με την ευρύτερη γεωγραφική της έννοια, αποτελεί μια πραγματικότητα, που στη μουσική, το χορό και γενικότερα στον πολιτισμό είναι ιδιαίτερα εμφανής. Βέβαια, για αρκετά χρόνια τα πολιτισμικά, όπως και τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, κατευθύνονταν από την επίσημη πολιτεία με βάση τις διάφορες εθνικιστικές τάσεις που επικρατούσαν κατά καιρούς, ενώ τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε οι τάσεις αυτές να αμβλύνονται, ως ένα σημείο¹³.

Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα ως προς τα μουσικά δρώμενα του τόπου από πλευράς οργάνων, πέραν του φωνητικού τραγουδιού που παρατηρείται και κυριαρχεί στις κοινότητες του Βορείου Έβρου ως μουσική έκφραση, με κοινωνικό, τελετουργικό κ.α. ρόλο που εμπεριέχει, είναι η παρουσία μεμονωμένων οργανοπαικτών, αλλά και ζυγιών. Κυρίαρχο όργανο στις διάφορες ελληνικές κοινότητες είναι η γκάιντα, που η λειτουργία της εντοπίζεται σε όλες τις κοινωνικές εκφάνσεις και πολιτισμικές δραστηριότητες της ζωής τους¹⁴. Επίσης το καβάλ και η φλογέρα είναι δύο ακόμη όργανα “ποιμενικού” χαρακτήρα, τα οποία εντοπίζονται σε ευρεία κλίμακα και πολλές φορές συνυπάρχουν με τη γκάιντα, ενώ συχνά την αντικαθιστούν ή υποκαθιστούν στα διάφορα γλέντια, μιας και λόγω της έντασης και του όγκου ως προς την ηχητική απόδοση του οργάνου, η γκάιντα θεωρείται “ανώτερη” από τη φλογέρα και το καβάλ στην “κοσμοθεωρία” των ανθρώπων της περιοχής. Τα παραπάνω όργανα ενίοτε συνοδεύονται και από διάφορα κρουστά όργανα, όπως “νταχαρέδες” και νταούλια, όταν είναι εφικτή η παρουσία οργανοπαικτών που ασχολούνται με κρουστά όργανα, γεγονός θα λέγαμε σπάνιο ή περιορισμένης έκτασης μιας και δινόταν έμφαση στη μελωδία και ελάχιστα στη ρυθμική συνοδεία της. Η τοπική λύρα, γνωστή ως «θρακιώτικη λύρα»¹⁵ αποτελεί ένα ακόμη μουσικό όργανο της περιοχής, που συνοδευόταν όμως ρυθμικά από “νταχαρέδες” συχνότερα, εν αντιθέσει με τα παραπάνω όργανα. Το γεγονός αυτό πιθανότατα οφείλεται στις τεχνικές παιξίματος του οργάνου, με συνήχηση χορδών που κάνει τον ήχο του οργάνου, όχι ιδιαίτερα ευκρινή. Έτσι, οι ρυθμικοί τονισμοί των “νταχαρέδων”, υποστήριζαν τη μελωδική γραμμή των κομματιών, βοηθώντας

¹³ αυτόθι, σελ. 62-67

¹⁴ Λάμπρος Λιάβας, «Τα μουσικά όργανα», ό.π., σελ. 285

¹⁵ Σχετικά με την “αχλαδόσχημη” λύρα, βλέπε : Φοίβος Ανωγειανάκης, *Τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1976, σελ. 256-258

παράλληλα στη χορευτική απόδοση τους, προπαντός σε συνθήκες παρουσίας μεγάλου αριθμού μελών που παρευρισκόταν στα γλέντια της εκάστοτε κοινότητας. Όσον αφορά μια ζυγιά ακόμη “ανοικτού χώρου”¹⁶, που είναι η ζυγιά ζουρνάς- νταούλι ή δυο ζουρνάδες και ένα νταούλι, αυτή παρατηρείται σε μικρότερη κλίμακα και κυρίως στο γεωγραφικό και μουσικο-πολιτισμικό δίκτυο της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου- Διδυμοτείχου, όπου εντοπίζεται ένας σχετικά μεγάλος αριθμός της μουσουλμανικής μειονότητας για τα δεδομένα του Έβρου, κυρίως πληθυσμοί rom στην καταγωγή - “Κατσίβελοι”. Μουσικοί προερχόμενοι από τη συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα, ασχολούνταν αποκλειστικά με τη συγκεκριμένη ζυγιά, χρησιμοποιώντας την κατά κόρον στις μουσικές εκδηλώσεις των κοινοτήτων τους¹⁷. Βέβαια οι ζυγιές αυτές επισκέπτονταν και χωριά με χριστιανικούς πληθυσμούς, κατά βάση ελληνικούς, συνοδεύοντας περιστασιακά τα διάφορα γλέντια τους στο δίκτυο που προαναφέραμε και κάπως σπανιότερα στα βορειότερα δίκτυα. Το όργανο όμως που δεσπόζει με την παρουσία του και επικρατεί στο εύρος των δικτύων του Βορείου Έβρου, είναι η γκάιντα. Η γκάιντα απαντάται σε όλα τα μουσικά δίκτυα της ομώνυμης περιοχής και πάνω της δομείται μουσικά το τοπικό ρεπερτόριο του τόπου, πριν να μεταφερθεί στις τοπικές τυπικές κομπανίες με κύρια οργανολογική δομή το κλαρίνο, το βιολί και το ούτι. Έτσι το ρεπερτόριο της γκάιντας θα λέγαμε ότι αποτελεί την πηγή, ή τα μουσικά “πρωτόλεια” από τα οποία μετά τη συγκρότηση της, η τυπική κομπανία, κυρίως κατά το δεύτερο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, θα δανειστεί τα πρώτα κομμάτια, εισαγωγές, φράσεις κ.α. Σχετικά με τις περιπτώσεις της φλογέρας, του καβάλ και της θρακιώτικης λύρας, θα πρέπει να πούμε πως και αυτά αποτέλεσαν πηγή μουσικού ρεπερτορίου, όχι όμως του εύρους της γκάιντας, γιατί η απήχηση τους στα δίκτυα που αναλύουμε δεν ήταν αντίστοιχη της γκάιντας. Σε ό,τι αφορά μάλιστα τη θρακιώτικη λύρα, η παρουσία της εντοπίζεται στο βόρειο και δυτικό μέρος των δικτύων του Βορείου Έβρου, αλλά και εκεί το εύρος της δεν είναι και τόσο μεγάλο, όποτε και οι επιδράσεις της στη μετέπειτα συγκρότηση του ρεπερτορίου της τυπικής κομπανίας της περιοχής, είναι λίγες εν αντιθέσει λόγου χάριν με αυτές της γκάιντας¹⁸. Ειδικότερα οι επιρροές της λύρας, αφορούν κυρίως μουσικούς που αρχικά ασχολήθηκαν με αυτή, ενώ μετά την ευρύτερη διάδοση του βιολιού στην περιοχή,

¹⁶ αυτόθι, σελ. 27

¹⁷ Λάμπρος Λιάβας, ό.π., σελ. 280-285

¹⁸ Ευάγγελος Αυδίκος, «Μουσικοί και τραγουδιστές της Θράκης», στο : *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*, Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης - Μικράς Ασίας - Εύξεινου Πόντου, Αλεξανδρούπολη 2002, σελ. 48-54

ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο όργανο, “περνώντας” το ύφος, μουσικές φράσεις, αλλά και τεχνικές παιξίματος, από το ένα έγχορδο τοξωτό στο άλλο.

Ένα ακόμη σημείο στο οποίο θα πρέπει να σταθούμε είναι και οι οργανολογικές δυνατότητες των άνωθεν οργάνων που πέραν του καβάλ, έχουν έκταση περίπου μια οκτάβα. Έτσι από το πέρασμα των οργάνων των ζυγιών, στα όργανα της τυπικής κομπανίας με έκταση, άλλα και μουσικές δυνατότητες κατά πολύ μεγαλύτερες από τα πρώτα, όπως αντιλαμβανόμαστε το τοπικό ρεπερτόριο, “υπέστη” μια βαρύνουσα σημασία αλλαγή. Ενώ όπως είπαμε βασίστηκε στον κορμό του ρεπερτορίου, της γκάιντας και της φλογέρας, μιας και οι περισσότεροι από τους παλιούς κλαριντζήδες “περνούσαν” από τα αερόφωνα αυτά όργανα, στο κλαρίνο, παρατηρείται όπως είναι αναμενόμενο, ο περαιτέρω εμπλουτισμός των διαφόρων μουσικών εισαγωγών φράσεων κ.α. με μουσικά στολίσματα που δεν μπορούν να παραχθούν από τα όργανα των ζυγιών, που τους “δάνεισαν” τις πρώτες βάσεις. Φυσικά, με την πάροδο των χρόνων στο ρεπερτόριο αυτό προστέθηκαν και νέα κομμάτια, εισαγωγές, μουσικές φράσεις, σκοποί κ.α. που δημιουργήθηκαν από τα όργανα της τυπικής κομπανίας, βάσει των δυνατοτήτων των οργάνων, αλλά και των οργανοπαικτών τους.

B1. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΜΑΤΖΑΡΗ

Η περίπτωση του Θανάση Ματζάρη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη “μετάλλαξη” της προγενέστερης δομής των μουσικών δικτύων με την κυριαρχία μεμονωμένων οργανοπαικτών αλλά και ζυγιών στα διάφορα μουσικά και χορευτικά επεισόδια. Είναι ο τοπικός μουσικός που παίζει πρωτεύοντα ρόλο στην καθιέρωση της τυπικής κομπανίας της περιοχής, αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί και ούτι, συντελώντας ταυτόχρονα στη διάδοση και επικράτηση του άνωθεν μουσικού σχήματος¹⁹. Παράλληλα δεν θα πρέπει να παραλείψουμε στις αναφορές μας, την προσφορά του στον τομέα της διδασκαλίας του κλαρίνου, διότι διαμόρφωσε μια “πρώτη σχολή κλαριντζήδων”, οι οποίοι μιμούμενοι τον ίδιο, “μυήθηκαν” στην σχετικά άγνωστη για την περιοχή, τέχνη του κλαρίνου.

Ο Θανάσης Ματζάρης (1878–1982) γεννήθηκε στον Πεντάλοφο του Τριγώνου²⁰ και παντρεύτηκε στον τρίτο και τελευταίο γάμο του, μια γυναίκα από το Θεραπειό Τριγώνου, όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα, μέχρι το τέλος τη ζωής του. Ορισμένα επιπλέον στοιχεία του κοινωνικού του, αλλά και όχι μόνο βίου, μας δίνει το βιβλίο «Μουσική και μουσικοί της Θράκης»²¹, για το λόγο αυτό, αλλά και για να μην προεκταθούμε σε λεπτομέρειες που απομακρύνονται από το θέμα μας, παραπέμπουμε στο συγκεκριμένο.

Στην περίπτωση του Ματζάρη, εν αντιθέσει με όλες τις άλλες περιπτώσεις μουσικών που θα ακολουθήσουν, δεν θα χωρίσουμε σε περιόδους τη μουσική του πορεία, καθώς αυτή εγγράφεται σε βάθος χρόνου και δεν διαθέτουμε από τους πληροφορητές μας, αλλά και από το μοναδικό βιβλίο που αναφέρεται σε αυτόν, ασφαλείς πληροφορίες για τη χρονική οριοθέτησή τους. Μια ενδεικτική οριοθέτηση βάσει της θέσης του στα μουσικά δίκτυα του τόπου, θα μπορούσε να διακρίνει μια περίοδο δράσης στη φλογέρα και τη γκάιντα στα όρια της κοινότητας του, μια άλλη περίοδο γνωριμίας και μαθητείας του κλαρίνο στο στρατό και μια ακόμη περίοδο

¹⁹ Σσ., Φυσικά το τυπικό αυτό σχήμα δεν αποτελεί “εφεύρεση” του, γιατί η ύπαρξή του αν και σε περιορισμένη έκταση εμφανίζεται στον ευρύτερο θρακικό χώρο, νωρίτερα και από την περίοδο της ενεργής δραστηριοποίησής του με τη μουσική και συγκεκριμένα με το κλαρίνο, γιατί όπως έχουμε προαναφέρει ο θρακικός χώρος θα πρέπει να εξετάζεται κατά την προσέγγισή του και με τις περιοχές εκτός της ελληνικής εδαφικής επικράτειας. Όσον αφορά όμως το χώρο του Βορείου Έβρου μετά την οριστική χάραξη των συνόρων στον οποίο και θα εστιάσουμε, πρέπει να επισημάνουμε τον καθοριστική σημασίας ρόλο που έπαιξε ο Θανάσης Ματζάρης.

²⁰ Σσ., Γεωγραφικός χώρος στο Βόρειο Έβρο, που αποτελεί μια από τις τρεις περιοχές των μουσικών δικτύων του τόπου.

²¹ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 60-66

συγκρότησης της τυπικής κομπανίας και δράσης στα πλαίσια της στο χώρο του Βορείου Έβρου. Επειδή όμως οι πληροφορίες και τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα σε ένα ιδιαίτερα ρευστό και χρονικά αρκετά προγενέστερο περιβάλλον, αλλά και επειδή το δικό μας ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην τελευταία περίοδο μουσικής δράσης του, θα κάνουμε μια πολύ σύντομη χρονική διαδρομή στην πορεία του και θα σταθούμε εκεί όπου εφάπτεται το θέμα της πτυχιακής μας, με ενιαία προσέγγιση του παραδείγματος του.

Η αρχική του ενασχόληση με τη μουσική αρχίζει με τη μαθητεία της φλογέρας και της γκάιντας κατά τα νεανικά του χρόνια, όργανα από τα οποία “πέρασε” σχεδόν το σύνολο των τοπικών μουσικών παλαιότερων γενιών που ασχολήθηκαν αργότερα με το κλαρίνο²². Η μαθητεία του πάνω στο κλαρίνο γίνεται κατά τις περιόδους παραμονής του στον τουρκικό και κυρίως στο βουλγάρικο στρατό που έπεται, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, λόγω των πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν στο χώρο της Θράκης εκείνη τη χρονική περίοδο, ανάλογα με την κατάληψη του χώρου από τις γειτονικές χώρες²³. Εκεί λοιπόν, με κριτήριο τη μουσική δεξιοτεχνία του κλαρίνου έναντι της γκάιντας και της φλογέρας που έπαιζε ο ίδιος προγενέστερα, αλλά και την αγάπη για το νέο αυτό όργανο που κάνει την εμφάνιση του διακριτή στον εν λόγω γεωγραφικό χώρο τα χρόνια εκείνα, αρχίζει η ενασχόληση του με το κλαρίνο. Πέρα από εθνικούς ιδεολογικούς προσανατολισμούς²⁴ και ταύτισης της γνώσης του οργάνου με το τοπικό ρεπερτόριο, ο Θανάσης Ματζάρης αρχικά εξασκείται σε στρατιωτικά εμβατήρια χωρίς όμως θεωρητικές γνώσεις πάνω στη μουσική, αλλά βάσει πρακτικής εκμάθησης τους. Έπειτα αρχίζει από συναδέλφους του στο στρατό να μαθαίνει τουρκικά - κατά την πρώτη φάση της στρατιωτικής του θητείας, αλλά και βουλγάρικα τραγούδια κατά τη δεύτερη, ως οργανικά κομμάτια, μαζί με φράσεις των ρεπερτορίων των γειτονικών χωρών, αλλά και οργανικά κομμάτια του ευρύτερου θρακικού χώρου, ανεξαρτήτως εθνικών προσδιορισμών και διακρίσεων²⁵. Εδώ δεν θα πρέπει να παραλείψουμε στις αναφορές μας, πως το παραπάνω “πάντρεμα των μουσικών γνώσεων” του Ματζάρη, πραγματοποιήθηκε κατά βάση πάνω στο τοπικό ρεπερτόριο της περιοχής του, για να

²² αυτόθι, σελ. 61

²³ Κωνσταντίνος Απ. Βακαλόπουλος, ό.π., σελ. 207

²⁴ Σσ. Ο Ματζάρης δεν προέβαλλε ως κριτήριο εθνικούς προσανατολισμούς κ.α., μιας και στη φιλοσοφία των ανθρώπων του τόπου, ο τομέας της μουσικής δεν συνιστούσε απαγορευτικό παράγοντα επιρροής, όπως π.χ. συνέβαινε με τη θρησκεία.

²⁵ Σσ. Κριτήρια που χρησιμοποιούμε συχνά σήμερα για να ταξινομήσουμε και να διαχωρίσουμε χαρακτηριστικά όμορων περιοχών.

μη δημιουργείται η εντύπωση μιας έθνικ προσέγγισης στο παίξιμο του. Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό αναφερόμαστε στην τότε ενιαία Θράκη, που η μουσική της, μέσω των πολιτισμικών ανταλλαγών και δανείων των κατοίκων του ανθρωπογεωγραφικού αυτού χώρου, παρουσίαζε εκτός από τις θρησκευτικές με τους Τούρκους και γλωσσικές με Βουλγάρους και Τούρκους διακρίσεις, πολλές ομοιότητες και ταυτίσεις σε αρκετά σημεία. Επομένως, π.χ. σε “αργά”, “καρσιλαμάδες”, “συγκαθιστά” κ.α. κομμάτια, εντοπίζονται ομοιότητες με το “αλά τούρκα ύφος”, ενώ π.χ. σε “ζωναράδικα”, “μπαϊντούσκες”, “μαντιλάτα” κ.α., εντοπίζονται ομοιότητες με τη βουλγαρική μουσική.

Έτσι, με το άνωθεν μουσικό σώμα ως ρεπερτόριο, από τη δεκαετία του '20 και μετά, αρχίζει ο Θανάσης Ματζάρης να έχει ενεργή παρουσία με το κλαρίνο στις διάφορες εκδηλώσεις του τόπου του. Γεγονός που συνέβαινε φυσικά, στις περιπτώσεις που μπορούσε να βρει μουσικούς συναδέλφους στο βιολί και το ούτι, πράγμα δύσκολο για την εποχή εκείνη. Σχετικά με το γεγονός αυτό, όπως μας πληροφορεί ένας από τους μουσικούς συνεργάτες του, αλλά και βασικός πληροφορητής μας για την περίπτωση του Θανάση Ματζάρη - Γιάννης Μπαμπουρδάς, πολλές φορές συνόδευε το Ματζάρη με τη λύρα, ο παππούς του Γιάννης Μπαμπουρδάς και αυτός²⁶. Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε πως εξαιτίας της έλλειψης μουσικών στα όργανα της τυπικής κομπανίας της περιοχής, είχαμε πολλές φορές συνεύρεση και με όργανα των ζυγιών, προκειμένου να υπάρχει κάποια μουσική συνοδεία από κάποιο όργανο και να μην αναγκάζεται να παίζει μόνος του, ένας “κλαριντζής” π.χ. Η δυσκολία εύρεσης μουσικών στα αντίστοιχα όργανα για να σχηματίσει κομπανία, έγκειται στο ότι ήταν ελάχιστοι οι μουσικοί που ασχολούνταν με τα όργανα αυτά, καθώς επικρατούσαν ακόμη τα όργανα των ζυγιών. Ένας ακόμη λόγος ήταν και η δυσκολία εύρεσης στην τοπική αγορά των οργάνων της τυπικής κομπανίας (κλαρίνο, βιολί, ούτι), πράγμα που οδηγούσε σε ακόμη περιορισμένη ύπαρξη μουσικών που έπαιζαν τα συγκεκριμένα όργανα. Επιπρόσθετα, η πολυπολιτισμική κοινωνία της περιοχής, λειτουργούσε με ιδιαιτερότητα στις μουσικές πρακτικές της, ανάλογα με την πολιτισμική ομάδα μέχρι και τον πόλεμο του '40. Με βάση το γεγονός αυτό, αντιλαμβανόμαστε το λόγο που οι νεότερες οργανολογικές αλλαγές, δεν υιοθετούνταν άμεσα από όλους τους μουσικούς της εν λόγω περιοχής.

²⁶ Σσ., Ως συγχωριανός, αλλά και οικογενειακός γνωστός του, έχει αρκετές αντίστοιχες μνήμες για τον Ματζάρη, που δεν τις παραβάλλουμε καθώς δεν εναπόκεινται στο θέμα της πτυχιακής μας.

Επομένως, η καθιέρωση της τυπικής κομπανίας, με τη σημαντική συμβολή του Θανάση Ματζάρη, αποκτά ιδιαίτερη διάδοση μετά τους πολέμους της δεκαετίας του '40 (ελληνοϊταλικός, ελληνογερμανικός, εμφύλιος) και συγκεκριμένα από τα τέλη της δεκαετίας αυτής και παγιώνεται σε όλο το εύρος της περιοχής του Βορείου Έβρου από τη δεκαετία του '50 και έπειτα. Το χρονικό διάστημα αυτό, οι διάφορες ζυγίες αρχίζουν να μειώνονται, ως και να εξαφανίζονται σε πολλές περιπτώσεις, ενώ όπου διατηρούνται ο ρόλος τους γίνεται κατά πολύ υποδεέστερος, από αυτόν που ήταν κατά το προηγούμενο μισό του αιώνα. Σημαντικό ρόλο ως προς την αποδοχή και καθιέρωση της τυπικής κομπανίας, ώστε να αποτελεί την κύρια έκφραση της μουσικοχορευτικής ταυτότητας του τόπου, έπαιξε η “δεξιοτεχνία” του Θανάση Ματζάρη στο παίξιμο του κλαρίνου, όπως και το σχετικά καλό επίπεδο των μουσικών που συνεργάζονταν, συγκριτικά βέβαια με τα δεδομένα της εποχής. Εφόσον το άκουσμα ήταν πλουσιότερο από το υπάρχον πάνω σε κοινά κομμάτια, λόγω των μεγαλύτερων δυνατοτήτων των οργάνων της τυπικής κομπανίας, η αποδοχή τους και η “κατάρρευση” των ζυγιών που συγκριτικά, υστερούσαν οργανολογικά ως προς τις μεταξύ τους δυνατότητες, ήταν αναμενόμενη²⁷. Αν συνδυαστεί το γεγονός και με τα νεότερα μουσικά ρεύματα που είχαν αρχίσει να εμφανίζονται στα τοπικά αστικά και ημιαστικά κέντρα (“ρεμπέτικα”, “καντάδες” κ.α.), μπορούμε ευκολότερα να αντιληφθούμε τη μεταστροφή και τις νεότερες προτιμήσεις του κόσμου.

Το εύρος δράσης του Θανάση Ματζάρη καλύπτει σε γενικές γραμμές, την ευρύτερη περιοχή των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, ενώ κύριος χώρος δραστηριοποίησης του είναι το δίκτυο του Τριγώνου και το δίκτυο της Ορεστιάδας-Βύσσας, επειδή ήταν πιο κοντινές περιοχές σε σχέση με το χωριό του, από αυτήν του δικτύου της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου-Διδυμοτείχου, την οποία επισκεπτόταν πιο αραιά. Αυτό συνέβαινε γιατί τα μεταφορικά μέσα της εποχής ήταν πενιχρά και πολλές φορές έπρεπε μετακινήσεις μεγάλων αποστάσεων να καλυφθούν ακόμη και με τα πόδια. Από το παραπάνω γεγονός κατανοούμε πως οι δυσκολίες ως προς τη μετακίνηση και όχι οι πολιτισμικές διακρίσεις, ήταν ο λόγος που το “ξακουστό” μουσικό σχήμα του Ματζάρη, δεν κάλυπτε σε ικανοποιητικό βαθμό την περιοχή του Βορείου Έβρου. Τούτο αποδεικνύεται εύκολα, γιατί ακόμη και η περιφέρεια της Ορεστιάδας που προαναφέραμε, δεν αποτελεί κοινό “πολιτισμικό τόπο”, τουναντίον μάλιστα. Οι πολιτισμικές διακρίσεις, όταν επρόκειτο για έναν “τοπικής φήμης”

²⁷ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ.66

μουσικό, όπως ο Ματζάρης στις περισσότερες περιπτώσεις των τοπικών κοινοτήτων από το δεύτερο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, έπαιζαν ελάχιστο ή μηδαμινό ρόλο, καθώς ο ίδιος εξέφραζε ένα “νέο μουσικό ρεύμα”, θα λέγαμε για την εποχή του. Επίσης, η επιτέλεση του τοπικού κατά βάση ρεπερτορίου και εν μέρει του “δημοτικού”, αλλά και “ρεμπέτικου” ρεπερτορίου του γραμμοφώνου που αποτελούσαν το “πρόγραμμα” της κομπανίας του Ματζάρη (πρόγραμμα σχετικά μικρό και περιορισμένο, συγκριτικά με τα σημερινά δεδομένα²⁸) με τα όργανα της “εβρίτικης” τυπικής κομπανίας, ήταν ένα ακόμη γεγονός καθοριστικό ως προς την παγίωση της, παραμερίζοντας πολιτισμικές διακρίσεις. Από τα προαναφερόμενα διαπιστώνουμε τη λειτουργικότητα της μουσικής να προηγείται, των κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών κ.α. μεταβολών που ακολουθούν, προσπερνώντας τα προγενέστερα πολιτισμικά δίκτυα. Επομένως, παρατηρούμε τη θεώρηση του Attali²⁹, που αφορά τον “ανατρεπτικό” ρόλο της μουσικής έναντι των άλλων δομών της κοινωνίας, να βρίσκει την εφαρμογή της και στο εν λόγω παράδειγμα. Εδώ αξίζει να επαναλάβουμε πως η εδραίωση της εθνικής συνείδησης στην περιοχή, πραγματώθηκε κατά τη δεκαετία του ’40 εξαιτίας των πολιτικών συνθηκών, παραμερίζοντας οι πληθυσμοί του τόπου την ετερότητα που τους χαρακτήριζε, έναντι της συνείδησης για συμμετοχή στο “εθνικό κράτος” με την ομώνυμη ιδεολογία³⁰. Εάν προστεθεί και ο εμφύλιος πόλεμος που ακολούθησε, κατανοούμε πως και οι πληθυσμοί της υπαίθρου πλέον, στράφηκαν σε νέους προσανατολισμούς, με βασικό κριτήριο τα πολιτικά πεπραγμένα, γιατί οι πολιτικοί διαχωρισμοί που προέκυψαν μετά τον εμφύλιο, ήταν τη δεδομένη στιγμή κατά πολύ σημαντικότεροι από τους πολιτισμικούς.

Ένα ακόμη σημαντικό γεγονός που πρέπει να θίξουμε και αφορά αυτήν την πρώιμη περίοδο συγκρότησης των κομπανιών στο Βόρειο Έβρο, είναι και οι δομές της ορχήστρας σε συσχετισμό με τις τεχνικές παιξίματος, στις οποίες οι παρεμβάσεις του Ματζάρη ήταν εξίσου σημαντικές, όπως θα δούμε παρακάτω, περιγράφοντας το “εργασιακό περιβάλλον” των μουσικών της εποχής εκείνης. Οι αναλύσεις λοιπόν που θα ακολουθήσουν, μας δίνουν την ευκαιρία να γνωρίσουμε το “μουσικό τοπίο” της περιοχής από την περίοδο του μεσοπολέμου μέχρι και λίγο μετά τα μέσα του 20^{ου}

²⁸ Σσ., Σχετικά με το εύρος και τις επιδράσεις του τοπικού ρεπερτορίου από τη θρακιώτικη, αλλά και όχι μόνο δισκογραφία, θα αναφερθούμε σε επόμενα κεφάλαια, όπου οι περιπτώσεις μουσικών που εξετάζουμε, συνδέονται με τον τομέα της δισκογραφίας.

²⁹ Jacques Attali, *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1978, σελ. 63

³⁰ Παντελής Ε. Λέκκας, *Το παιχνίδι με το χρόνο, εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σελ. 6

αιώνα, το οποίο καθορίζουν τα μουσικά δίκτυα, όπως και η μεταστροφή τους σε νέους προσανατολισμούς. Έτσι, τα κάτωθι αναφερθέντα, θα μας βοηθήσουν να ερμηνεύσουμε καλύτερα την προσφορά του Ματζάρη στα μουσικά δίκτυα του τόπου, χωρίς να εισερχόμαστε στη λογική “μυθοποίησης” της προσωπικότητας του, προκειμένου να αποδείξουμε την “σημαντικότητα” του.

Έχουμε προαναφέρει επανειλημμένα πως τα όργανα της τυπικής κομπανίας, ήταν κατά κύριο λόγο το κλαρίνο, το βιολί και το ούτι, αλλά θα πρέπει να εστιάσουμε και στον αριθμό μελών τους, καθώς και στο ρόλο τους εντός της ορχήστρας. Από την περίοδο του μεσοπολέμου, μέχρι και τη δεκαετία του '50, όπου εντοπίζεται η παρουσία του Θανάση Ματζάρη ως μουσικού στις διάφορες εκδηλώσεις της περιοχής (κυρίως γάμοι και πανηγύρια), αυτές πραγματοποιούνται με ενεργό όλο το τυπικό των δρωμένων και των λαϊκών εκδηλώσεων μιας αγροτοκτηνοτροφικής περιοχής, όπως είναι ο Βόρειος Έβρος. Το “σκηνικό” αυτό προϋπέθετε την πολύωρη και συχνά ολιγοήμερη παρουσία των μουσικών στην κάθε γιορτή. Συνεπώς, μια ομάδα τριών μουσικών, όπως είναι αναμενόμενο δεν επαρκούσε για την κάλυψη των αναγκών, γιατί αν συνυπολογίσουμε και τις δυσκολίες των μετακινήσεων, ήταν δύσκολο να υπάρχουν τόσες αντοχές, ώστε να παίζουν δυο-τρεις μέρες και μάλιστα για πολλές ώρες την κάθε μέρα. Έτσι, όταν επρόκειτο για γάμους κυρίως, ο αριθμός των μελών της ορχήστρας ήταν μεγαλύτερος, εφόσον υπήρχε και η ευχέρεια από οικονομικής πλευράς του ατόμου που τους καλούσε, αλλά και από πλευράς μουσικών, να ήταν εις διπλούν ή έστω περισσότεροι από τρεις. Βέβαια, να πηγαίνουν έξι μουσικοί σε μια δουλειά, προκειμένου να συμπληρωθούν δυο μουσικά σχήματα, ήταν ένα γεγονός που συνέβαινε σπάνια. Το πλέον σύνηθες ήταν να είναι εις διπλούν το ένα από τα δύο σολιστικά όργανα, δηλαδή είτε το κλαρίνο, είτε το βιολί. Στη συγκεκριμένη περίπτωση του Ματζάρη που εστιάζουμε μάλιστα, δύο ήταν τα κλαρίνα του συγκροτήματος και ως εκ τούτου, όταν χρειαζόταν να χωριστούν, όπως στις περιπτώσεις των γάμων, μια ημέρα πριν(παραμονή του γάμου) στο ένα σπίτι (είτε του γαμπρού, είτε της νύφης) πήγαινε το κλαρίνο μαζί με το βιολί και στο άλλο το κλαρίνο μαζί με το ούτι³¹. Με αφορμή την κομπανία του Ματζάρη ή «*παρέα*», όπως συνήθιζαν να ονομάζουν οι τοπικοί μουσικοί τις κομπανίες³², πρέπει να πούμε πως τα πιο γνωστά μέλη μιας ορχήστρας, έμεναν στο σπίτι εκείνου που τους καλούσε, ή αν

³¹ Σσ., Στις περιπτώσεις που ήταν εις διπλούν το βιολί, ακολουθούνταν το πρότυπο διαχωρισμού που συνέβαινε με τα δυο κλαρίνα.

³² Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 60

επρόκειτο να γίνει μεγαλύτερο γλέντι στο άλλο σπίτι, πήγαιναν εκεί. Με λίγα λόγια “το όνομα”, πήγαινε στην κύρια εκδήλωση. Την επομένη ημέρα του γάμου, μετά τη στέψη συνευρίσκονταν μουσικά τα δύο σχήματα, έχοντας τον πρώτο λόγο στην αρχική - βασική φάση του γλεντιού, ο “αρχηγός” της μουσικής παρέας, ενώ έπαιζαν όμως στη φάση αυτή, όλοι μαζί. Εν συνεχεία, παίζανε εναλλάξ τα μέλη της “παρέας” που ήταν εις διπλούν, μέχρι και την επόμενη μέρα, στις περιπτώσεις που συνεχιζόταν το γλέντι. Στα πανηγύρια επίσης μπορούσε να παρατηρηθεί το φαινόμενο του διπλού αριθμού μελών μιας ορχήστρας, όταν επρόκειτο για κάποιο μεγάλο γλέντι, ούτως ώστε να εξυπηρετηθεί και μουσικά, περαιτέρω δυναμικά ο ρόλος της ορχήστρας με περισσότερα άτομα, καθώς δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει πως η όλη μουσική επιτέλεση πραγματοποιούνταν φυσικά, χωρίς ηχητική υποστήριξη. Όμως μέχρι και τη δεκαετία του '50, που έχει ενεργό ρόλο ο Ματζάρης, δεν ήταν κανόνας η ενιαία εκδήλωση σε όλα τα πανηγύρια και δεν είχε “ο κοινός χορός” τη μεγάλη χρονική διάρκεια που απέκτησε κατά τα μεταγενέστερα χρόνια. Στο γεγονός της μικρότερης διάρκειας, συνέτεινε και η μη ύπαρξη του ηλεκτρικού ρεύματος στην περιοχή μέχρι και τα μέσα του '60, πράγμα που σήμαινε πως η οποιαδήποτε εκδήλωση, έπρεπε να τελειώσει με το φως της ημέρας. Έτσι, με βάση την “κλασική” δομή του πανηγυριού, οι μουσικοί μεταφέρονταν από παρέα σε παρέα πανηγυριστών³³, οι οποίοι συχνά καθόταν στο ύπαιθρο του ευρυχωρίου της εκκλησίας ή της πλατείας του χωριού και έπαιζαν κατά παραγγελία. Στις περιπτώσεις που η δουλειά είχε αυτό το χαρακτήρα, δεν χρειαζόταν διευρυμένη ορχήστρα, καθώς μπορούσαν να παρευρεθούν όσες κομπανίες ήθελαν. Συχνά το γλέντι με την παρουσία μόνο ανδρών (σχεδόν πάντα), τις νυχτερινές ώρες μεταφερόταν στα καφενεία, όπου η έννοια της παραγγελίας αποκτούσε ουσιώδη χαρακτήρα, καθώς οι απαιτήσεις μεγάλωναν. Οι παρόντες δεν επιζητούσαν μόνο κομμάτια για χορευτικές ανάγκες, όπως γινόταν στους εξωτερικούς χώρους κυρίως, αλλά κομμάτια τα οποία πολλές φορές μόνο θα άκουγαν, είτε επειδή ήταν “αργά”, είτε επειδή επιζητούσαν την καλύτερη απόδοση τους μουσικά. Έτσι οι καλύτεροι δεξιολογικά μουσικοί μπορούσαν, μέσα από τη διαδικασία αυτή να αναδειχθούν.

Μετά τις αναλύσεις μας για τη δομή της κομπανίας, θα αναφερθούμε παρακάτω στο ρόλο των οργάνων της, καθώς έχουμε και εδώ ορισμένες παρεμβάσεις του

³³ Σσ. Η παραπάνω δομή των πανηγυριών, μνημονεύεται πριν τη μετά το 1922 διαμορφωθείσα κατάσταση για το χωριό Μαράσια Τριγώνου Έβρου, προάστιο της Αδριανούπολης, σύμφωνα με τα τότε δεδομένα. Βλέπε : Νικόλαος Βαμβακόπουλος,, «Τα παναύρια στου Ιλντιρίμ», *Θρακικά, Σειρά Δευτέρα, Τόμος 6^{ος}* (1990), σελ. 179

Ματζάρη, πάνω στον τομέα αυτό. Αρχίζοντας με το κλαρίνο, πρέπει να επισημάνουμε το σολιστικό του ρόλο, πλην των περιπτώσεων της διευρυμένης ορχήστρας, στις οποίες όταν είχαμε ταυτόχρονη μουσική σύμπραξη δύο “κλαριντζήδων”, είτε ο ένας θα έπαιζε τη μελωδία και ο άλλος θα συνόδευε με ρυθμικά σχήματα, είτε ο ένας θα έπαιζε στη μέση οκτάβα του οργάνου και ο άλλος στην ψηλή. Το ίδιο ίσχυε και για τους “βιολιτζήδες”, όταν ήταν ένας μόνος του είχε σολιστικό ρόλο και όταν ήταν δύο, είτε συνόδευε ρυθμικά, είτε έπαιζε ο ένας στη χαμηλή οκτάβα και ο άλλος στην ψηλή. Ο ρόλος του ουτιού ήταν κάπως διαφοροποιημένος, σε σχέση με αυτόν που έχουμε συνηθίσει στις μέρες μας. Αυτό συνέβαινε γιατί δεν υπήρχε μουσική συνοδεία από κάποιο όργανο και έτσι το ρόλο αυτό αναλάμβανε το ούτι, που έπαιζε κατά τρόπο που συνηθίζουμε να λέμε σήμερα “βούρτσα”. Δηλαδή κρατούσε την τονική του κομματιού κυρίως, με συνήχηση χορδών της ίδιας νότας και έκανε τις βασικές αλλαγές του τονικού ύψους στα οργανικά κομμάτια και στα ταξίμια, ενώ σπανιότερα έκανε στάσεις σε βασικά τονικά κέντρα του κομματιού. Ένας άλλος ρόλος που αναλογούσε στο ούτι ήταν και η ρυθμική συνοδεία των κομματιών, καθώς δεν υπήρχε κρουστό όργανο στην ορχήστρα, γεγονός που δεν επέτρεπε και πολλές τονικές αλλαγές στο κομμάτι, αφού θα έπρεπε να υπάρχει ένταση³⁴ και έμφαση σε κύρια σημεία του εκάστοτε κομματιού, με στόχο την μελωδική και ρυθμική του συνοδεία. Στις περιπτώσεις που συνυπήρχαν δύο “ούτια” (ελάχιστες περιπτώσεις), τότε οι “ουτίστες” είχαν περισσότερες ευκαιρίες για αντιχρονισμούς και πληρέστερη συνοδεία, εφόσον ένας από τους δύο, κρατούσε το σταθερό τέμπο. Ο μελωδικός ρόλος του ουτιού παρατηρούνταν σπάνια, καθώς η πλειονότητα των μουσικών που ασχολούνταν με το όργανο, δεν γνώριζαν να “σολάρουν”. Αλλά και στις ελάχιστες των περιπτώσεων που συνέβαινε αυτό, λάμβανε χώρα σε κλειστούς χώρους, εξαιτίας της χαμηλής έντασης του οργάνου σε φυσική ακουστική.

Πριν περάσουμε στο ιδιαίτερα σημαντικό κομμάτι της διδασκαλίας και “μύησης” στην τέχνη του κλαρίνου, νέων μουσικών από το Ματζάρη, θα αναφέρουμε τους μουσικούς συνεργάτες του, που συνέτειναν και οι ίδιοι πέραν του κυρίαρχου του ρόλου, ώστε να είναι από τις πιο γνωστές κομπανίες της περιοχής. Θα λέγαμε μάλιστα πως ήταν η πλέον φημισμένη, κατά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Ο Παναγιώτης

³⁴ Σσ., Το ούτι κατατάσσεται στα “όργανα κλειστού χώρου”, εξαιτίας της χαμηλής ακουστικότητας του οργάνου. Επομένως κατανοούμε τον περιορισμό διάφορων “μουσικών στολισμάτων” από πλευράς του, όταν χρειαζόταν να αναλάβει ρόλο ρυθμικής συνοδείας σε εξωτερικούς χώρους.

Καλφόπουλος, από το χωριό Μηλιά Τριγώνου Έβρου, ήταν ο κύριος βιολιστής στην «παρέα» τους. Ο ίδιος είχε ανάλογες εμπειρίες με το Ματζάρη, ως προς τη θητεία του στο βουλγάρικο και τούρκικο στρατό, όπου και είχε εμπλουτίσει μάλιστα τις μουσικές του γνώσεις και σε θεωρητικό επίπεδο, πράγμα σπανιότατο, ως προς το επίπεδο των λαϊκών μουσικών για την εποχή εκείνη. Στο ούτι, ήταν ο Ευάγγελος Σαλιαρούδης από το Θεραπειό Τριγώνου Έβρου. Βασικός συνεργάτης, συγχωριανός, αλλά και μαθητής του στο κλαρίνο, στα πλαίσια της διευρυμένης κομπανίας που μνημονεύσαμε προηγούμενα, ήταν ο Δημήτρης (Μήτσος) Τελούδης ή “Κασάπης”³⁵, όπως ήταν το παρατσούκλι του. Άλλοι μουσικοί συνεργάτες του ήταν ο Ηλίας Δερμεντζόπουλος στο βιολί από τα Κόμαρα Τριγώνου Έβρου, όπως και ο Γιάννης Δολαπτσής στο ούτι από το Θεραπειό. Φυσικά υπήρξαν και άλλοι συνεργάτες του, αλλά καθώς η συνεργασία τους ήταν περισσότερο εφήμερη και τοποθετείται σε βάθος χρόνου με ελλιπείς πληροφορίες, δεν τους αναφέρουμε. Ο βασικός πληροφορητής μας Γιάννης Μπαμπουρδάς, ήταν από τους τελευταίους μουσικούς συνεργάτες του Ματζάρη στο βιολί, αν και πολύ νεότερος του (κατά μισό αιώνα περίπου). Το γεγονός αυτό είναι όμως που μας δίνει και την ευκαιρία να γνωρίσουμε πτυχές της μουσικής ζωής του τόπου, αλλά και δραστηριοποίησης του Ματζάρη, καθώς οι υπόλοιποι μουσικοί που τον γνώρισαν και συνεργάστηκαν, έχουν φύγει εδώ και αρκετά χρόνια από τη ζωή οι περισσότεροι, καθότι τα γεγονότα που περιγράφουμε μας οδηγούν τουλάχιστον πενήντα χρόνια πίσω³⁶.

Μετά τις αναλύσεις που προηγήθηκαν, θα περάσουμε σε ένα ιδιαίτερα ουσιώδες μέρος της προσφοράς του Ματζάρη, που είναι ίσως και το σημαντικότερο. Το ουσιώδες αυτό μέρος, είναι η μαθητεία μουσικών στον ίδιο κυρίως και κατά πολύ λιγότερο σε άλλα μέλη της ορχήστρας του. Στην πρώιμη αυτή φάση συγκρότησης των “νέας κομπανίας”, έναντι της παλιάς ζυγιάς, ο Ματζάρης αποτέλεσε ένα βασικό πρώτο παράδειγμα μίμησης, ούτως ώστε να ακολουθήσει “μύηση” νέων μουσικών στα πρότυπα του. Βέβαια συνυπήρξαν, αλλά και προϋπήρξαν χρονολογικά στον

³⁵ Σσ., Ήταν ο μουσικός που ακολουθούσε κατ’ εξοχήν τα χνάρια του Ματζάρη, “έφυγε” όμως νωρίς από τη ζωή με αποτέλεσμα να μην υπάρξει ένας “πιστός” συνεχιστής της “σχολής” του, αν και ένας ακόμη μαθητής του, που μετέφερε πολλά χαρακτηριστικά του “παιξίματος” του, ήταν ο Χρήστος Παπαδημητρίου, γνωστός ως “Στάϊκος” από τον Κέραμο Ορεστιάδας.

³⁶ Σσ., Πληροφορίες σήμερα για το Ματζάρη, είναι σε θέση να μας δώσουν οι ηλικιωμένοι απόγονοι του, οι οποίες όμως καλύπτουν βιογραφικά στοιχεία της ζωής του και δεν μπορούν να “φωτίσουν” τις μουσικές πτυχές που τον αφορούν. Έτσι ο τελευταίος σήμερα επιζών, κοντινός συνεργάτης του, που μπορεί να δώσει αρκετά ασφαλείς πληροφορίες, κατ’ ομολογία και διαφόρων τοπικών μουσικών για την περίπτωση του Ματζάρη, είναι ο Γιάννης Μπαμπουρδάς, γεννημένος το 1933 στο Θεραπειό Τριγώνου Έβρου.

ευρύτερο θρακικό χώρο και άλλοι μουσικοί των οργάνων της “θρακιώτικης κομπανίας”, αλλά ιδιαίτερα για το χώρο του Βορείου Έβρου, ήταν η πλέον χαρακτηριστική φυσιογνωμία που “πρωταγωνίστησε” στο θέμα αυτό. Άλλοι μουσικοί οργάνων της τυπικής κομπανίας, δεν απέκτησαν αντίστοιχη φήμη. Αυτό συνέβη, είτε επειδή ήταν μουσικοί των τοπικών αστικών κέντρων και έτσι λόγω του ρεπερτορίου τους δεν μπορούσαν να έχουν επίδραση στη λαϊκή κουλτούρα της περιοχής, είτε επειδή το δεξιοτεχνικό τους επίπεδο, αλλά και η σχεδόν αποκλειστικά τοπική τους δράση, δεν τους προσέδιδαν τα απαραίτητα χαρακτηριστικά “οντοποίησης” και “δημοφιλίας” τους. Ο Ματζάρης εν αντιθέσει με άλλους μουσικούς, εμφάνιζε τα τελευταία αυτά χαρακτηριστικά βάσει του ρόλου που διαδραμάτισε, αλλά και της προσωπικότητας του, ώστε να “απομυθοποιηθεί” κυρίως μετά το θάνατο του. Φυσικά το συγκεκριμένο γεγονός δεν οφείλεται τόσο στη δεξιοτεχνία του, όσο στη σύγκριση με τους μουσικούς συναδέλφους της εποχής του, όπως επισημαίνει και η πλειάδα των τοπικών μουσικών, καθώς ηχητικά ντοκουμέντα που να το αποδεικνύουν δεν υπάρχουν. Βέβαια πριν το θάνατο του το 1982, είχαν εμφανιστεί στην περιοχή τα τεχνικά μέσα ώστε να υπάρχει κάποια καταγραφή του, αλλά πιθανότατα λόγω του προχωρημένου της ηλικίας του, σύμφωνα και με τις πληροφορίες που συλλέξαμε, δεν υπάρχει κάποια ηχογράφιση. Εδώ είναι χρήσιμο να αναφερθεί όμως, πως δεν πρέπει να αποκλείσουμε την ύπαρξη κάποιας άγνωστης ηχογράφησης.

Οι πλέον γνωστοί τοπικοί μουσικοί που υπήρξαν μαθητές του Ματζάρη στο κλαρίνο και φέρουν παράλληλα χαρακτηριστικά του παιξίματος του, ήταν ο συγχωριανός του Μήτσος Τελούδης, «τσιράκι του Ματζιάρη», όπως τον χαρακτηρίζουν οι τοπικοί μουσικοί³⁷, ο Χρήστος Παπαδημητρίου με το παρατσούκλι “Στάϊκος”, από τον Κέραμο Ορεστιάδας και εν μέρει ο Χρήστος Κανακίδης-“Ζαχαρδέλας”³⁸ από τον Χανδρά Ορεστιάδας. Άλλοι μουσικοί “μαθητές-συνεχιστές”, ήταν ο Ντινούδης Παρούσης από τη Στέρνα Ορεστιάδας (γνωστός τοπικός μουσικός) και ο Θεόδωρος Δημοσχάκης - “Γιαννόπουλος” από το Σπήλαιο Τριγώνου (τοπικός μουσικός, γνωστός κυρίως στην περιοχή του, δηλαδή το Τρίγωνο Έβρου). Φυσικά κοντά του μαθήτευσαν αρκετοί τοπικοί μουσικοί στο κλαρίνο και ιδιαίτερα αυτοί που γειτνιάζαν γεωγραφικά με το χωριό του, αλλά όπως προαναφέραμε θα εστιάσουμε στους πιο γνωστούς. Πριν αναλύσουμε περαιτέρω

³⁷ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ.61

³⁸ Σσ., Για την περίπτωση του “Ζαχαρδέλα”, θα μιλήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο που αναφέρεται στον Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη, με τον οποίο συνεργάστηκε για αρκετά χρόνια.

διεξοδικά την κάθε μια περίπτωση των μαθητών του, πρέπει να πούμε πως αυτή καθεαυτή η διαδικασία της διδασκαλίας ή μαθητείας ακολουθούσε την αντίστοιχη του ελλαδικού χώρου που επικρατούσε στις περισσότερες περιπτώσεις των λαϊκών μουσικών. Με λίγα λόγια κατά τη διαδικασία αυτή ο δάσκαλος έπαιζε και ο μαθητής μιμούμενος, “έκλεβε τα πατήματα του”, ακούγοντας στο τέλος και κάποιες παρατηρήσεις του δασκάλου του, που “μαρτυρούσαν τα μυστικά της τέχνης του”³⁹. Μέσω αυτής της μεθόδου αντιλαμβανόμαστε πως αναδεικνυόταν οι μαθητές που είχαν τη δυνατότητα να τα αφομοιώνουν γρηγορότερα. Η περαιτέρω βέβαια πορεία τους, ήταν απόρροια και άλλων προσωπικών, κοινωνικών κ.α. παραγόντων.

Ο Μήτσος Τελούδης, ήταν ο κατεξοχήν μαθητής του Ματζάρη, αλλά εξαιτίας του πρόωρου θανάτου του στις αρχές της δεκαετίας του '50, δεν έχουμε το παράδειγμα του συνεχιστή, καθώς “έφυγε” νωρίτερα και από το δάσκαλο του, σε συνδυασμό με το γεγονός της μη ύπαρξης κάποιας ηχογράφησης που να φανερώνει το παίξιμο του. Εξαιτίας λοιπόν της πρόωρης φυγής του, δεν γνωρίζουμε την πορεία που θα διαμόρφωνε ως “συνεχιστής της σχολής Ματζάρη” στα μουσικά δίκτυα της περιοχής. Οι προφορικές μαρτυρίες τοπικών μουσικών αναφέρουν πως ήταν «καλός» μουσικός, χωρίς όμως να ξεπερνά το μέγεθος της μουσικής προσωπικότητας του δασκάλου του. Αν αναλογιστούμε το μουσικό επίπεδο συγκριτικά με τα μουσικά παραδείγματα που παίρνουμε από τους άλλους “μαθητές” του Ματζάρη πρέπει να πούμε πως το γενικότερο επίπεδο ήταν σχετικά “χαμηλό”, για τα μεταγενέστερα δεδομένα, συμπεραίνοντας πως δεν επρόκειτο για σημαντική μουσική μορφή. Στα προαναφερθέντα διατηρούμε επιφυλάξεις για τις επισφαλείς ίσως τοποθετήσεις υποθετικού χαρακτήρα που επιχειρούμε, καθώς δεν υπάρχει κάποια ηχογράφηση, που θα τεκμηρίωνε εν πολλοίς τα προειρημένα.

Ο Χρήστος Παπαδημητρίου με το παρατσούκλι “Στάϊκος” από τον Κέραμο Ορεστιάδας, υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς μαθητές του Ματζάρη. Είναι το πρόσωπο που θα λέγαμε “ενσαρκώνει”, τα περισσότερα μουσικά χαρακτηριστικά του δασκάλου του. Δραστηριοποιήθηκε έντονα στην περιοχή της Ορεστιάδας και συνεργάστηκε με αρκετούς τοπικούς μουσικούς από τη δεκαετία του '50 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '90 (που “έφυγε” από τη ζωή), χωρίς όμως να αποκτήσει κάποιο σταθερό σχήμα, γεγονός που στις δεκαετίες του '50 και του '60 του προσέφερε αρκετές μουσικές δουλειές, αλλά αργότερα από τη δεκαετία του '70 και

³⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, ό.π., σελ. 29-30

μετά τον οδήγησε σε περιθωριοποίηση. Τούτο συνέβη γιατί στην αρχική φάση της μουσικής ενασχόλησης του έχουμε μια περιοχή με ενεργή πληθυσμιακή σύσταση⁴⁰, που οδηγεί σε πληθώρα γάμων και γλεντιών, κάνοντας τον περιζήτητο ως προς την εξυπηρέτηση των μουσικών αναγκών, είτε παρίσταται σε αυτά μόνος του, είτε με κάποιους συναδέλφους του. Σε μεταγενέστερες όμως περιόδους που παγιώνονται σχήματα και μέλη ορχήστρας, η μη ύπαρξη σταθερού σχήματος, τον οδηγεί σε καθοδική πορεία. Όσον αφορά το παίξιμο του, πρέπει να πούμε πως παρατηρείται επιρροή από το “αλά τούρκα” ύφος⁴¹, όπως συνηθίζουν να το ονομάζουν μουσικοί της περιοχής και όχι μόνο, με σαφέστατη τη “διαπλοκή” του όμως, με το τοπικό ηχόχρωμα. Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως και η εν λόγω περίπτωση μαθητή του Ματζιάρη, αφορά έναν “καλό” τοπικό μουσικό, που σε ένα υπερτοπικό μουσικό περιβάλλον, δύσκολα θα μπορούσε να “σταθεί” και να αναδειχθεί.

Εκτός από την περίπτωση του “Ζαχαρδέλα”, στην οποία θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο, οι άλλες δύο, αυτή του Ντινούδη Παρούση, αλλά και του Θεόδωρου Δημοσχάκη, εμφανίζουν σε γενικές γραμμές τα χαρακτηριστικά του παιξίματος που περιγράψαμε παραπάνω. Έτσι, σε συσχετισμό και με το γεγονός ότι ήταν “περιστασιακοί” μαθητές του, δεν θα προεκταθούμε σε επιπλέον πληροφορίες γι’ αυτούς.

Εν κατακλείδι λοιπόν επανερχόμαστε σε κάποιες προηγούμενες τοποθετήσεις μας, οι οποίες θέλουν την εικόνα του “γενάρχη των κλαριντζήδων”⁴² για το Ματζιάρη από πλευράς τοπικών μουσικών, κυρίως όμως γιατί “μυθοποιείται” η φιγούρα του σε ένα “φαντασιακό” περιβάλλον αναπόλησης των παλαιότερων τους χρόνων και όχι τόσο για το “παίξιμο” του. Οι αναμνήσεις τους αυτές, ταυτίζονται με τις περισσότερο “γόνιμες” περιόδους τη ζωής τους (νεανικά χρόνια)⁴³, σε συσχετισμό με τα διάφορα μουσικοχορευτικά δρώμενα του λαϊκού πολιτισμού της ευρύτερης περιοχής, τα οποία βρισκόταν σε ενεργή φάση. Κατά τις περιόδους αυτές, η θέση του Ματζιάρη που ήταν ήδη “καταξιωμένος”, έναντι των ιδίων που ήταν μαθητευόμενοι, “φαντάζει” ακόμη

⁴⁰ Φάνης Μαλκίδης, «Η αγροτική κοινωνία του Τριγώνου νομού Έβρου, μετά το 1950», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 13^{ος}* (2003), σελ. 290-294

⁴¹ Σσ., Η αγάπη του για τα “ανατολίτικα παιξίματα”, έγκειται και στις καταβολές της εθνοπολιτισμικής ομάδας των “Γκαγκαούζων” στην οποία ανήκει η κοινότητα του χωριού του. Οι “Γκαγκαούζοι” ήρθαν πρόσφυγες από τα περίχωρα της Αδριανούπολης στην Ανατολική Θράκη, το 1922 με την ανταλλαγή των πληθυσμών και ήταν “τουρκόφωνοι” κατά βάση, μιλώντας μια τοπική διάλεκτο, που εμπεριέχει, εκτός από τον “τουρκογενή” κορμό της, βουλγάρικες, ελληνικές κ.α. λέξεις.

⁴² Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 60

⁴³ Παύλος Κάβουρας, «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη», στο : *Μουσικές της Θράκης*, σελ. 356-367

πιο μεγάλη και ισχυρή, απ' αυτήν που ήταν στην πραγματικότητα. Αν προστεθεί και το γεγονός σύγκρισης με άλλους τοπικούς μουσικούς συναδέλφους, τομέα στον οποίο υπερτερούσε, τότε το μέγεθος της μουσικής προσωπικότητας του αποκτά επιπλέον βαρύτητα, την οποία σήμερα με βάσει τα νεότερα δεδομένα, πιθανόν να μην είχε. Το άνωθεν γεγονός περιγράφει όμως και η ιδιαίτερα εύστοχη παρατήρηση του βασικού μας πληροφορητή για το Ματζάρη, Γιάννη Μπαμπουρδά, «...ήταν γερός πολύ, αλλά για εκείνον τον καιρό»⁴⁴.

⁴⁴ Σσ. Μεταξύ άλλων αναφέρει αυτή τη φράση, θέλοντας και ο ίδιος να τονίσει πώς η φήμη του οφείλεται στη σύγκριση με τα τότε δεδομένα.

Φωτογραφία Β.1.1.:
Πεντάλοφος Τριγώνου Έβρου,
γύρω στο 1975-1980, Θανάσης
Ματζάρης (αριστερά) και
Παναγιώτης Ματζάρης
(ανιψιός του).



Φωτογραφία Β.1.2.: Μηλιά
Τριγώνου Έβρου, γύρω στο 1970,
Παναγιώτης Καλφόπουλος
(μουσικός συνεργάτης του
Ματζάρη στο βιολί).

Φωτογραφία Β.1.3.: Μηλιά
Τριγώνου Έβρου, γύρω στο 1960,
"Τσιράκια του Ματζάρη", (από
αριστερά) Δημήτρης Γιατσίδης
(βιολί), Πολυμένης Αραμπατζής
(βιολί), Απόστολος Τελούδης
(κλαρίνο), Δημήτρης Χαρισούδης
(νταούλι), Γιώργος
Αποστολακούδης (βιολί).



B2. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΡΥΟΦΥΛΛΗ ΔΟΪΤΣΙΔΗ

Ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης είναι ο ένας από τους δύο⁴⁵ πλέον γνωστούς καλλιτέχνες της θρακιώτικης μουσικής⁴⁶, με πανελλήνια και όχι μόνο απήχηση. Είναι ένα πρόσωπο που δραστηριοποιείται έντονα στα μουσικά πεπραγμένα των δικτύων του Βορείου Έβρου, αποκτώντας σταδιακά τοπική φήμη στον ευρύτερο ανθρωπογεωγραφικό χώρο της Θράκης, γεγονός που τον οδηγεί μετέπειτα και στην πρωτεύουσα, με αποτέλεσμα να ακολουθήσει τη γνωστή του καλλιτεχνική σταδιοδρομία. Η περίπτωση του, αποτελεί το παράδειγμα του “καλού” τοπικού μουσικού μιας περιοχής, ο οποίος κατορθώνει να εξελιχθεί σε υπερτοπικός μουσικός, με την κάθοδο του στην Αθήνα και τη συμπαράσταση ανθρώπων⁴⁷ που πρωτοστατούσαν στα μουσικοχορευτικά πράγματα του χώρου που ονομάζουμε “παραδοσιακή μουσική”. Με εφαλτήριο την καλλιτεχνική του εξέλιξη και υπόβαθρο το μουσικό πολιτισμό της περιοχής του, διαμορφώνει το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο του ευρύτερου θρακικού χώρου, που μέχρι και την περίοδο εκείνη δεν είχε παγιωθεί, λόγω έλλειψης εκφραστών του, καθώς και άλλων λόγων που θα αναφέρουμε στις αναλύσεις της συγκεκριμένης περίπτωσης. Το νέο αυτό μουσικοχορευτικό υπερτοπικό θρακικό ρεπερτόριο, έχει την αντανάκλαση του στα μουσικά δίκτυα της περιοχής του Βορείου Έβρου που εξετάζουμε (και κατ’ επέκταση στον ευρύτερο θρακικό και ελλαδικό χώρο, ιδιαίτερος μάλιστα - όπου υπάρχουν πληθυσμιακές ομάδες με θρακική καταγωγή), καθώς “φιλτράρεται” και αποτελεί το νέο μουσικό σώμα των τοπικών κομπανιών, μετά από μια περίοδο όπου επικρατούν τάσεις απόρριψης και περιορισμού του εν λόγω ρεπερτορίου, ως μη “σοβαρό” και “ξεπερασμένο”. Μια ακόμη προσφορά του, είναι η ίδια η μουσική προσέγγιση του, που αποτέλεσε πρότυπο για αρκετούς τοπικούς μουσικούς που θέλησαν να ακολουθήσουν το παράδειγμά του, τραγουδώντας και παίζοντας ούτι.

Ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης γεννήθηκε το 1930 στην Καρωτή Διδυμοτείχου, ένα χωριό που είναι γνωστό σήμερα από τους δυο σημαντικούς εκπροσώπους της θρακιώτικης μουσικής, δηλαδή τον Χρόνη Αηδονίδη και τον ίδιο. Το 1950

⁴⁵ Σσ. Ο άλλος, είναι ο επίσης ιδιαίτερα γνωστός τραγουδιστής στον ευρύτερο χώρο της “παραδοσιακού μουσικού στερεώματος”, Χρόνης Αηδονίδης.

⁴⁶ Θεόδωρος Κυρκούδης, «Καλλιτέχνες και δημιουργοί», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 9^{ος}* (1994), σελ.214

⁴⁷ Σσ. Τέτοια πρόσωπα την περίοδο εκείνη ήταν η Δόρα Στράτου, ο Παντελής Καβακόπουλος, ο Σίμων Καρράς κ.α.

παντρεύεται τη συγχωριανή του Μόρφω Δοϊτσίδου και αποκτούν δύο κόρες, τη Θεοπούλα και τη Λαμπριάννα, οι οποίες θα ακολουθήσουν ως γνωστόν τη μουσική πορεία του πατέρα τους, ασχολούμενες με το τραγούδι. Από τις αρχές της δεκαετίας του '50, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60, ο Δοϊτσίδης “διαγράφει” σταδιοδρομία ως τοπικός μουσικός, με έντονη παρουσία στα μουσικά δρώμενα του τόπου του, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του '60, μέχρι και σήμερα διαμένει μόνιμα στην Αθήνα και δραστηριοποιείται μουσικά και στο κέντρο, αλλά και στην επαρχία. Το παράδειγμα του, διαμορφώνει αλλά και διαμορφώνεται από τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου ανάλογα με τη θέση του ανά περιόδους, σύμφωνα με το διαχωρισμό που θα επιχειρήσουμε παρακάτω.

Η περίπτωση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, παρουσιάζει την χρονολογική, αλλά και δομική αναδιαμόρφωση των μουσικών δικτύων της περιοχής, καθώς η μουσική του παρουσία εντοπίζεται με διάφορους “ρόλους”, για μια μακρά χρονική περίοδο. Θεωρούμε ενδεδειγμένο λοιπόν, να χωρίσουμε σε περιόδους την περίπτωση του, με στόχο την ουσιαστική ανάλυση της. Ως πρώτη περίοδο χαρακτηρίζουμε αυτήν μεταξύ των ετών 1949-1968, όπου ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης μένει μόνιμα στο χωριό του, την Καρωτή και δραστηριοποιείται κατά βάση στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Την περίοδο αυτή διαχωρίζουμε σε τρεις υποπεριόδους, με βάση τις διάφορες σημαντικές αλλαγές που πραγματοποιούνται, έχοντας όμως ως κριτήριο τη θέση του στα μουσικά δίκτυα. Έτσι, η πρώτη υποπερίοδος είναι αυτή που αρχίζει το 1949 και τελειώνει το 1952. Το βραχύχρονο αυτό χρονικό διάστημα, περιλαμβάνει τα έτη της μαθητείας του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα στο ούτι, καθώς και την εμφάνιση του ως μουσικός, στα πλαίσια του δικτύου της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου-Διδυμοτείχου, όπου ανήκει η κοινότητα του χωριού του. Η δεύτερη υποπερίοδος, περιλαμβάνει τα έτη από το 1954, μέχρι και το 1958. Τα πλαίσια του χρονικού διαστήματος αυτού αρχίζουν με την επιστροφή του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, από το στρατό, όπου υπηρετεί από το 1952 έως και το 1954. Την παραπάνω χρονιά, επιστρέφει στον τόπο του και επαναδραστηριοποιείται μουσικά, δημιουργώντας νέο μουσικό σχήμα και εισάγοντας ένα νέο μουσικό όργανο στην τυπική κομπανία της περιοχής. Οι άνωθεν ενέργειες οδηγούν στην “αναγνωριστικότητα” του, εντός του εύρους των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Η τρίτη και μεγαλύτερη υποπερίοδος ξεκινά το 1958 και ολοκληρώνεται το 1968. Στα χρόνια αυτά ο Δοϊτσίδης συγκροτεί μουσικοχορευτικό συγκρότημα, ενώ παράλληλα έχουμε τις πρώτες ραδιοφωνικές του παρουσίες ως μουσικός και τραγουδιστής στην Ε.Ι.Ρ. της Κομοτηνής, αλλά και την εμφάνιση του

στη δισκογραφία. Είναι η περίοδος που γίνεται γνωστός στα όρια του γεωγραφικού διαμερίσματος της Θράκης, σε ένα πολύ ευρύτερο χώρο από τα προγενέστερα δίκτυα. Το παραπάνω γεγονός θα τον οδηγήσει στην πρωτεύουσα το 1968, που είναι η αρχή της δεύτερης μεγάλης περιόδου, με διάρκεια ως τις μέρες μας. Εκεί κατά την πρώτη υποπερίοδο μέχρι και το 1980 θα διαμορφώσει το υπερτοπικό προφίλ του, με το ρόλο του εκπροσώπου της θρακιώτικης μουσικής, μέσα από την παρουσία του στα μουσικά πράγματα του “κέντρου”, αλλά και με ιδιαίτερα ενεργή παρουσία στη δισκογραφία, επηρεάζοντας σαφέστατα με το “μουσικό του ρεύμα” τον τόπο του, που γίνεται αποδέκτης του υπερτοπικού ρεπερτορίου του. Από το 1980 μέχρι και το 1994 (δεύτερη υποπερίοδος), μέσα από τη λειτουργία ενός δικού του κέντρου διασκέδασης με θρακιώτικη μουσική, συσπειρώνει τον κόσμο του θρακικού μεταναστευτικού δικτύου της πρωτεύουσας, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του '90 έως και σήμερα (τρίτη υποπερίοδος), δραστηριοποιείται μουσικά, με επίκεντρο τιμητικές εκδηλώσεις και συναυλίες του, για την προσφορά του στο χώρο της θρακιώτικης μουσικής.

Η πρώτη περίοδος της μουσικής πορείας του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα αρχίζει με τη “μύηση” του στο χώρο της μουσικής. Χάριν των εναυσμάτων του ευρύτερου οικογενειακού περιβάλλοντος του, το οποίο περιελάμβανε ανθρώπους που ασχολούνταν με μουσικά όργανα όπως καβάλ⁴⁸, γκάιντα, λύρα, “γαλουχείται” και ο ίδιος μουσικά. Με εφιαλτήριο λοιπόν τα οικογενειακά, αλλά και κοινοτικά βιώματα του λαϊκού του πολιτισμού, αποφασίζει να δραστηριοποιηθεί μουσικά με το ούτι. Αρχικά συναντά τις αντιδράσεις του οικογενειακού του περιβάλλοντος και ιδίως του πατέρα του, που τον απέτρεπε καθώς το θεωρούσε υποτιμητικό βάσει των αντιλήψεων της εποχής για το επάγγελμα του μουσικού, αλλά και καθυστέρηση από τις κύριες αγροτικές εργασίες, οι οποίες τελικά κάμπτονται. Το 1949 πραγματοποιείται η επιθυμία του, μετά από πληροφόρηση για δυνατότητα εύρεσης του οργάνου, στο χωριό Λάβαρα Διδυμοτείχου, γεγονός σχετικά δύσκολο, γιατί όπως προαναφέραμε, οι τοπικές αγορές παρουσίαζαν ελλείψεις. Μετά λοιπόν από την απόκτηση του οργάνου, παίρνει κάποια στοιχειώδη βραχύχρονα μαθήματα από τον Αρμένιο έμπορο δερμάτων Σαρκίζ Ταστσιάν⁴⁹ που έπαιζε ούτι και ζούσε στην

⁴⁸ Σσ. Η ενασχόληση του συγγενικού του κύκλου με τα όργανα αυτά, πρέπει να πούμε πως δεν εντοπιζόταν πέραν της κοινότητας του, πλην του θείου του Σταύρου Δοϊτσίδα που έπαιξε καβάλ και εκτός του χωριού του για επαγγελματικούς λόγους, που όμως δεν ταυτίζονται με τη μουσική. Βλέπε : Παντελής Καβακόπουλος, *Καθιστικά της Σωζόπολης Χορευτικά της Δυτικής Θράκης*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη 1993, σελ. 200

⁴⁹ Σσ. Κάποιες πληροφορίες για τον μουσικό αυτό μας έδωσε στην Ορεστιάδα ο αρμενικής καταγωγής υπερήλικας υφασματέμπορος Λέων Παπαζιάν (γεν. το 1915), στις 07/01/09.

Ορεστιάδα. Ο Σαρκίτζ, είχε έρθει πρόσφυγας από την Κεσσάνη της Ανατολικής Θράκης και διέθετε καλό μουσικό επίπεδο⁵⁰ και θεωρητική κατάρτιση, γιατί ήταν παράλληλα και ψάλτης της αρμενικής εκκλησίας του Διδυμοτείχου. Η περίπτωση του διέφερε από τους άλλους μουσικούς της περιοχής και ως προς το ρεπερτόριο αλλά και ως προς τις γνώσεις, επειδή ήταν μέλος μιας άλλης εθνικής ομάδας και η ενασχόληση του δεν σχετιζόταν με τα τοπικά μουσικά δίκτυα. Εξαιτίας όμως των αποστάσεων που χώριζαν το χωριό του Δοϊτσίδα από την Ορεστιάδα, για τα δεδομένα της εποχής, αλλά και των οικονομικών δυσχερειών, δεν κατέστη δυνατό να μαθητεύσει κοντά του για ένα εύλογο χρονικό διάστημα και έτσι ακολούθησε τον ίδιο δρόμο με τους υπόλοιπους τοπικούς μουσικούς, ως προς τον τομέα της μαθητείας του οργάνου. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, εστίαζε κυρίως στο συνοδευτικό ρόλο του ουτιού στα πλαίσια της κομπανίας, μιας και οι ανάγκες της εποχής απαιτούσαν τη συγκεκριμένη αντιμετώπιση του. Κάποιες επιπλέον γνώσεις πάνω στο όργανο, πήρε και από τον γνωστό στα τοπικά δίκτυα λαϊκό οργανοπαίκτη στο ούτι και το βιολί Γιάννη Νταντή, από τον Πύργο Ορεστιάδας⁵¹, ο οποίος γνώριζε και να “σολάρει”, εκτός της ρυθμικής και μελωδικής συνοδείας. Οι εμπειρικές γνώσεις που πήρε περιστασιακά από τον παραπάνω μουσικό ήταν περιορισμένες, γιατί το επίπεδο του δεν απείχε και πολύ από εκείνο που επικρατούσε σε γενικές γραμμές στην περιοχή. Το επίπεδο λοιπόν των μουσικών γνώσεων του Δοϊτσίδα πριν την κάθοδο του στην Αθήνα, πρέπει να πούμε ότι βασίστηκε στις βραχύχρονες γνώσεις που πήρε από τον Σαρκίτζ, με σωστή όμως κατεύθυνση, καθώς η μουσική του κατάρτιση ήταν και θεωρητικά υποστηριζόμενη, πέραν των λοιπών μουσικών του γνώσεων. Έτσι, μπόρεσε να ασχοληθεί με το ούτι και “σολιστικά”, εφόσον γνώριζε από το Σαρκίτζ κάποιους βασικούς μουσικούς “δρόμους”, πάνω στους οποίους “έχτισε” το προσωπικό λαϊκό του ύφος.

Από το 1950, με εξαίρεση την περίοδο 1952- 1954 που υπηρετεί στο στρατό, ο Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης αρχίζει την ενεργή του δράση στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, ιδιαιτέρως μάλιστα στην περιοχή του Διδυμοτείχου, όπου εκτεινόταν το μουσικό δίκτυο, στα πλαίσια του οποίου βρισκόταν το χωριό του. Στα πρώτα του μουσικά βήματα, συνεργάζεται με μουσικούς του χωριού του, όπως τον Σταύρο Σταυρίδη στο βιολί, τον Πολυχρόνη Γρηγορίδη (κουνιάδος του) επίσης στο βιολί και με διάφορους “κλαριντζήδες” από τα γειτονικά χωριά. Το 1951 δημιουργούν μουσική

⁵⁰ Σσ. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Καρνοφύλλη Δοϊτσίδα, που συγκρίνει με τα δεδομένα παλαιότερων εποχών, τον Σαρκίτζ.

⁵¹ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 64

“παρέα” οι προαναφερόμενοι μουσικοί, μαζί με τον Νικόλα Ηλιάδη, “κλαριντζή” από το Νέο Χειμώνιο Ορεστιάδας. Την επόμενη χρονιά τη θέση του “κλαριντζή” παίρνει ο Θανάσης Βακαλόπουλος (“Μπαμπατσιάνης”) από τα Αμπελάκια Ορεστιάδας, που ήταν περισσότερο γνωστός μουσικός στην ευρύτερη περιοχή. Στόχος τους ήταν η μεγαλύτερη “αναγνωρισιμότητα” του σχήματος τους, η οποία εξαρτιόταν από τη φήμη του “κλαριντζή” στα χρόνια εκείνα, γεγονός που έχει τη σημασία του για τα τοπικά δίκτυα, ως τις μέρες μας. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί πως οι άνωθεν μουσικές συνεργασίες πραγματώνονται σε γειτονικά δίκτυα, μιας και το Νέο Χειμώνιο, όπως και τα Αμπελάκια, βρίσκονται στο όριο των δικτύων της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου και του δικτύου της Ορεστιάδας. Αν εξετάσουμε και τις πολιτισμικές καταβολές, τα Αμπελάκια ανήκουν στην ίδια πολιτισμική ομάδα με αυτή της Καρωτής, που είναι η ομάδα των “Μάρηδων”⁵², γεγονός που είχε ιδιαίτερη σημασία για τα προγενέστερα πολιτισμικά δίκτυα, καθώς επιβεβαίωναν τους διαύλους επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων της “ράτσας”⁵³. Όσον αφορά την περίπτωση της συνεργασίας με τον μουσικό από το Νέο Χειμώνιο, αυτή αποκαλύπτει το κομβικό σημείο στο οποίο βρίσκονται τα πολιτισμικά και κατ’ επέκταση τα μουσικά δίκτυα της περιοχής, εφόσον οι κάτοικοι του παραπάνω χωριού, ανήκαν στην ευρύτερη εθνοπολιτισμική ομάδα των Αρβανιτών. Με αφορμή την περίπτωση που εξετάζουμε, παρατηρούμε τους ρόλους των πολιτισμικών καταβολών να υποχωρούν έναντι της σημασίας του νεότερου γεωγραφικού δικτύου, που δημιουργούσε “νέους δρόμους” και στα μουσικά δίκτυα. Ως εκ τούτου, πρέπει να πούμε πως η δράση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη κατά την πρώιμη αυτή περίοδο ενασχόλησης του, εντοπίζεται στα πλαίσια του μουσικού δικτύου που ανήκει το χωριό του, καθώς η εμφάνιση του απαντάται στα όρια ενός σχήματος νέων τοπικών λαϊκών μουσικών που κάνουν ένα νέο ξεκίνημα.

Από τα γεγονότα αυτής της πρώτης χρονικής υποπεριόδου, εστίασαμε σε εκείνα που ήταν σημαντικά για τον Δοϊτσίδη και εμφανίζουν μέσα από τα πεπραγμένα του, τις αλλαγές στα τοπικά μουσικά δίκτυα. Ιδιαίτερα σημαντική για τη μουσική ζωή του τόπου, είναι η εμφανής πλέον μεταστροφή των παλαιότερων πολιτισμικών δικτύων σε νεότερα, τα οποία έχουν ως βάση τους το γεωγραφικό καταμερισμό της περιοχής, που είχαν αρχίσει να ακολουθούν τα μουσικά δίκτυα από

⁵² Ιωάννης Ασπρογέρακας, *Μάρηδες, Το γνήσιο θρακικό φύλο*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2001, σελ. 15-20

⁵³ Σωτήρης Χτούρης, *ό.π.*, σελ. 62-67

την περίοδο του Ματζάρη. Το γεγονός αυτό είχε σαφέστατη επιρροή στα μουσικά δίκτυα, γιατί με το “άνοιγμα” των δομών της κοινωνικής ζωής, διευρυνόταν η μουσική αγορά. Όσον αφορά τη θέση του Δοϊτσίδη, μετά τη βραχύχρονη μαθητεία του στο ούτι, ξεκινά τη δράση του στα μουσικά δίκτυα της περιοχής, με εύρος κίνησης σε αυτή την πρωταρχική περίοδο, το χώρο του δικτύου της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου και την περιοχή γειτονικά του Διδυμοτείχου.

Η δεύτερη υποπερίοδος της μουσικής σταδιοδρομίας του Δοϊτσίδη, αρχίζει με την επιστροφή του από το στρατό, το 1954. Η νέα αφετηρία του φέρει τις επιρροές από το αστικό κέντρο της Θεσσαλονίκης, στην οποία πέρασε μεγάλο μέρος της στρατιωτικής του θητείας. Εκεί, είχε την ευκαιρία να ακούσει και άλλους μουσικούς σε κάποιες εκδηλώσεις, εμπλουτίζοντας τους μουσικούς του ορίζοντες. Καίριας σημασίας επιρροή για τον ίδιο, αλλά και για τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, υπήρξε η παρουσία του, στη συναυλία ενός τούρκικου μουσικού συγκροτήματος στο κινηματοθέατρο Ίλιον. Στο σχήμα αυτό το ρόλο του ουτιού, υποκαθιστούσε το τζιουμπούς, που έπαιζε ένα μέλος του συγκροτήματος. Η ένταση και το “γειτονικό” ως προς το ούτι ηχόχρωμα του συγκεκριμένου οργάνου, κέντρισαν το ενδιαφέρον του, με αποτέλεσμα μετά τη λήξη της στρατιωτικής του θητείας και την επιστροφή του στην Καρωτή, να παραγγείλει σε κάποιον έμπορο από γειτονικό χωριό να του φέρει ένα τζιουμπούς από την Τουρκία. Μετά την αγορά και προσαρμογή του στο νέο όργανο, που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες ως προς τις τεχνικές παιξίματος του με το ούτι, το εισάγει στη μουσική “πιάτσα” της περιοχής, συντελώντας μια οργανολογική αλλαγή στα δίκτυα του τόπου. Εξαιτίας της έντασης του οργάνου, που συγκριτικά με το ούτι βγάζει αρκετά δυνατότερο ήχο, η κίνηση του Δοϊτσίδη “υιοθετήθηκε” από αρκετούς “ουτίστες” στην περιοχή, θα λέγαμε στην πλειοψηφία τους, καθώς οι ανάγκες της εποχής το απαιτούσαν. Επειδή μέχρι και την περίοδο που αναφερόμαστε δεν υπήρχε τεχνική ηχητική κάλυψη στις κομπανίες, η θετική αντιμετώπιση του οργάνου ήταν αναμενόμενη, καθώς ερχόταν να πάρει τη θέση του ουτιού, το οποίο έχει πιο ήπια ακουστική. Αν αναλογιστούμε τις συνθήκες της μουσικής επιτέλεσης των κομπανιών του Βορείου Έβρου, που πραγματοποιούνταν συχνά σε εξωτερικούς χώρους και με δύσκολες κλιματικές συνθήκες, κατανοούμε τη γρήγορη και ευρεία αποδοχή του οργάνου, που εξυπηρετούσε βασικές ανάγκες για τα δεδομένα της εποχής. Την “πρωτοποριακή” αυτή κίνηση του Δοϊτσίδη, ότι δηλαδή πρώτος αυτός εισήγαγε το τζιουμπούς στις “παρέες”, αναγνωρίζουν οι πληροφορητές

μας⁵⁴, αλλά και γενικότερα οι παλιότεροι μουσικοί της περιοχής, που δραστηριοποιούνταν τα χρόνια εκείνα.

Τα προαναφερθέντα γεγονότα βέβαια συνδέονται και με την περαιτέρω ενεργή εμφάνιση του Δοϊτσίδα ως μουσικός και τραγουδιστής, στα πλαίσια μιας νέας κομπανίας που συγκροτούν με τους μουσικούς συνεργάτες του, μιας και το σχήμα με το οποίο συνεργάζεται πριν το στρατό, διαλύεται κατά την περίοδο της απουσίας του. Το νέο σχήμα αποτελείται από τον ίδιο, τον Χρήστο Κανακίδη (“Ζαχαρδέλας”) στο κλαρίνο από το Χανδρά Ορεστιάδας, το Σταύρο Σταυρίδη στο βιολί από την Καρωτή και περιστασιακά τον Κωνσταντή Τζιογκίδη στα κρουστά - jazz ή πλήρη ταραμπούκα⁵⁵. Αντικαθίσταται δηλαδή το κλαρίνο της “παρέας” και η παρουσία δεύτερου βιολιστή παρατηρείται πλέον στις περιπτώσεις που το υπαγορεύουν οι ανάγκες των διαφόρων κοινωνικών εκδηλώσεων. Σημαντική οργανολογική προσθήκη, όπως αντιλαμβανόμαστε από τη σύνθεση της κομπανίας του Δοϊτσίδα, είναι η εμφάνιση των κρουστών οργάνων. Με την προσθήκη των κρουστών οργάνων, είτε αυτά είναι jazz, είτε είναι ταραμπούκα, αυξάνεται ο αριθμός των μελών της, που γίνονται πλέον τέσσερις. Φυσικά εδώ αναφερόμαστε στα μέλη της τυπικής κομπανίας και όχι στις διάφορες τροποποιήσεις της λόγω αναγκών, όπως έχουμε αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο, στις περιπτώσεις βέβαια των κομπανιών, που πραγματοποιήθηκε η άνωθεν προσθήκη. Κατά την περίοδο αυτή, δεν είχαν ακόμη επικρατήσει οι τάσεις ομογενοποίησης και οι αλλαγές που γινόταν, δεν σήμαινε ότι θα έπρεπε να υιοθετηθούν σε όλες τις περιπτώσεις των κομπανιών, μιας και αναφερόμαστε σε σημείο καμπής, για τα δίκτυα της περιοχής.

Επίσης τη χρονική περίοδο αυτή, στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, κερδίζει έδαφος και ο ρόλος του τραγουδιστή της “παρέας”, βοηθώντας βέβαια και του προσώπου που θα αναλάμβανε κυρίαρχο ρόλο, στον τομέα του τραγουδιού. Στην προκειμένη περίπτωση τέτοιο πρόσωπο ήταν ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, ο οποίος σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα και πριν ακόμη περάσει στο στάδιο του υπερτοπικού τραγουδιστή, είχε κατορθώσει να “υπερκεράσει” το ρόλο του “κλαριντζή”, που ήταν ο “αρχηγός” των κομπανιών γενικότερα και να “κυριαρχήσει” με το ρόλο του τραγουδιστή και οργανοπαίκτη παράλληλα. Αυτοί που τους καλούσαν ως επί το πλείστον, δεν έλεγαν π.χ. : «...θα φέρουμε το “Ζαχαρδέλα”...» ή το όνομα

⁵⁴ Σσ. Μουσικοί της εν λόγω περιοχής όπως ο Παναγιώτης Νικίδης (νυν ιερέας), ο Σταύρος Ευσταθιάδης, ο Γιάννης Μπαμπουρδός και ο Γιάννης Τουτζιαρίδης, επιβεβαιώνουν το γεγονός.

⁵⁵ Σσ. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, οι πλήρεις ταραμπούκες κατασκευάζονταν στους Μεταξάδες Διδυμοτείχου, από κάποιον κατασκευαστή πλήρινων.

του εκάστοτε “κλαριντζή” ως συνήθως, αλλά έλεγαν «...θα φέρουμε τον Καραφύλλη⁵⁶ τον Δοϊτσίδα...»⁵⁷. Η αναγνώριση του αυτή αρχίζει κατά την υποπερίοδο στην οποία αναφερόμαστε και αποκτά περαιτέρω διάδοση, στις επόμενες περιόδους ως γνωστόν. Στην εν λόγω χρονική στιγμή η “κυριαρχία” της προσωπικότητας του στο μουσικό τους σχήμα ήταν σχετική και δεν συνεπαγόταν το “κουμάντο της παρέας”, όπως και τη μεγαλύτερη οικονομική αμοιβή του. Τούτο συνέβαινε επειδή ο “Ζαχαρδέλας” ήταν παλαιότερος στη “μουσική πιάτσα”, που προϋπέθετε ένα σεβασμό από το νέο τότε Δοϊτσίδα, αλλά και περισσότερο “αναγνωρίσιμος” σε κάποιες περιοχές, όπως στο δίκτυο της Ορεστιάδας. Ακόμη σχετικά με την κατανομή των οικονομικών απολαβών τους, πρέπει να πούμε ότι δεν παρατηρούνταν ουσιαστικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, καθώς σε γενικές γραμμές ήταν μια νέα κομπανία, χωρίς την παρουσία ενός παλιού “φημισμένου αρχηγού”, που θα είχε ως επακόλουθο υψηλότερες αμοιβές. Φυσικά, μετά την κάθοδο του στην πρωτεύουσα, ο Δοϊτσίδης έχει τον “ηγαιτικό” ρόλο του μουσικού συγκροτήματος του, με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, αν και σύμφωνα με τις μαρτυρίες του, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της υπερτοπικής του δράσης, δεν υπήρχαν οι μεγάλες οικονομικές αποκλίσεις που παρατηρούνταν στις μουσικές κομπανίες άλλων περιοχών. Το φαινόμενο των αποκλίσεων οικονομικών αμοιβών μεταξύ των μουσικών, όπως γνωρίζουμε αποτελεί μείζων ζήτημα της νεοελληνικής μουσικής πραγματικότητας και σε ορισμένες περιοχές της χώρας π.χ. Ήπειρο, είχε και έχει μεγαλύτερες διαστάσεις.

Μετά τα προειρημένα, ας περάσουμε σε ορισμένες χρήσιμες παρατηρήσεις και για τα υπόλοιπα βασικά στελέχη του συγκροτήματος του. Ο “Ζαχαρδέλας” ήταν ένας από τους “καλούς” μαθητές του Ματζάρη και μάλιστα ο πρώτος που κινούνταν στα ευρύτερα δίκτυα της περιφέρειας Ορεστιάδας και Διδυμοτείχου, κάνοντας την παρουσία του κλαρίνου περισσότερο αισθητή. Διέθετε καλύτερο μουσικό επίπεδο από κάποιους ελάχιστους παλαιότερους “κλαριντζήδες”, οι οποίοι εξυπηρετούσαν κυρίως ανάγκες της κοινότητας τους ή το πολύ κάποιων γειτονικών χωριών και αποτελούσε τη δεύτερη γνωστή μουσική προσωπικότητα του δασκάλου στο κλαρίνο μετά το Ματζιάρη, ιδίως κατά τα μεταπολεμικά χρόνια⁵⁸. Την περίοδο αυτή αξίζει να

⁵⁶ Σσ. Το πραγματικό όνομα του Δοϊτσίδα είναι Καραφύλλης, τροποποιήθηκε σε Καρνοφύλλης από τον δημοσιογράφο της Ε.Ρ.Α. Κομοτηνής Χρήστο Χατζημιχάλη, ώστε να γίνει περισσότερο εύηχο και καλλιτεχνικό, και έτσι παρέμεινε.

⁵⁷ Σσ. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Δοϊτσίδα, γεγονός όμως που αναφέρει και ο μουσικός στο κλαρίνο από τους Χιονάδες Διδυμοτείχου, Γιάννης Τουτζιαρίδης.

⁵⁸ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 63

επισημανθεί πως εμφανίζεται μια νέα “φουρνιά” οργανοπαικτών στο κλαρίνο, εν αντιθέσει με τον εντοπισμό μεμονωμένων προσώπων, που αντιπροσωπεύουν τη θέση του κλαρίνου στην περιοχή, σε παρελθόντα χρόνο. Επομένως η παρουσία του “Ζαχαρδέλα” στο συγκρότημα των Καρωτιανών μουσικών, με τις γνωστές αντιλήψεις για την ανωτερότητα του κλαρίνου, παρόλο που υπάρχει και η “ίσχυρή” προσωπικότητα του Δοϊτσίδα, αντιλαμβανόμαστε πως “ανέβαζε” το επίπεδο του σχήματος. Τη θέση του βιολιστή της “παρέας” αναλαμβάνει μόνιμα ο Σταύρος Σταυρίδης, έναντι του Πολυχρόνη Γρηγορίδη. Ο τελευταίος αν και είναι συγγενής με τον Δοϊτσίδα, δεν παίρνει τη θέση του μόνιμου βιολιστή, αλλά του περιστασιακού, καθώς το μουσικό επίπεδο του πρώτου ήταν υψηλότερο και με στόχο την άνοδο του σχήματος συγγενικοί δεσμοί πάνω στον τομέα αυτό, παραμερίζονταν. Με λίγα λόγια, παρατηρούμε να έχει αλλάξει και η γενικότερη αντίληψη των μουσικών στον τομέα των συνεργασιών, έναντι της παλαιότερης ενδοκοινοτικής και οικογενειακής πολλές φορές νοοτροπίας, που επικρατούσε τις προηγούμενες δεκαετίες.

Στα χρόνια της υποπεριόδου αυτής, εντοπίζουμε την παρουσία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, στα όρια των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Όπως αντιλαμβανόμαστε, ανεβαίνει το πρώτο σκαλί της καριέρας του, καθώς επεκτείνει τη δράση του από το εύρος του μουσικού και γεωγραφικού δικτύου του, σε ένα αρκετά ευρύτερο χώρο, όπως είναι αυτός του Βορείου Έβρου. Σύμφωνα μάλιστα και με το διαχωρισμό που επιχειρούμε, η σχετικά βραχύχρονη δεύτερη υποπερίοδος μεταξύ των ετών 1954-1958, με τις οργανολογικές αλλαγές στη δομή, αλλά και τους ρόλους της κομπανίας τους, οδήγησε στη μουσική άνοδο της “παρέας” τους, με κυρίαρχο πάντα το ρόλο του Καρυοφύλλη. Αποτέλεσμα των προειρημένων ήταν να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο, που είναι η παρουσία του στην τοπική ραδιοφωνία, γεγονός που δίνει το εναρκτήριο λάκτισμα μιας δεκαετούς υποπεριόδου, με πολλά σημαντικά τεκταινόμενα.

Οριακό σημείο της επόμενης υποπεριόδου θεωρούμε την πρώτη συμμετοχή του Δοϊτσίδα σε ραδιοφωνική εκπομπή, καθώς η απαρχή αυτή, είναι που θα οδηγήσει σταδιακά στην υπερτοπική αναγνώριση του. Ο δημοσιογράφος Χρήστος Χατζημιχάλης, υπεύθυνος για τη δημοτική μουσική στο ραδιοφωνικό σταθμό της E.P.A. Κομοτηνής, πραγματοποιούσε επιτόπιες καταγραφές μουσικών στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης. Σε μια από τις καταγραφές του στο Σουφλί το 1958, πληροφορείται για την περίπτωση του Δοϊτσίδα και τον προσκαλεί για να τον καταγράψει. Εκεί, τραγουδώντας και παίζοντας παράλληλα τζιουμπούς, κάνει την

πρώτη του ηχογράφηση ο Δοϊτσίδης. Το σημείο το οποίο πρέπει να επισημάνουμε εδώ, είναι η ιδιαίτερη βαρύτητα που προσέδιδαν οι διάφοροι ερευνητές στο τραγούδι. Οι τελευταίοι είχαν ως θεωρητικό υπόβαθρο τους λαογραφικές προσεγγίσεις, που εστίαζαν στη λειτουργικότητα των τραγουδιού εντός των πλαισίων των αγροτικών κοινωνιών, στις οποίες επικεντρωνόταν το ενδιαφέρον τους, λόγω των “ζώντων μνημείων”⁵⁹ του ελληνικού πολιτισμού σε βάθος αιώνων. Συνεπώς η ύπαρξη ενός τέτοιου προσώπου, πληρούσε τις προδιαγραφές για την έκφραση της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης. Επιπλέον ο ρόλος του τραγουδιστή στις κομπανίες του Βορείου Έβρου δεν είχε ακόμη παγιωθεί λόγω της ρευστής κατάστασης εντός των δικτύων που δεν λειτουργούσαν ακόμη ομογενοποιημένα και έτσι ο Δοϊτσίδης, αποδεικνυόταν ιδιαίτερα χρήσιμος. Η βαρύτητα που προσέδιδαν στο τραγούδι, αποτελεί και το λόγο που στις πρώτες του ηχογραφήσεις στο ραδιόφωνο, επιτελεί τα τραγούδια μόνος του, με το τζιουμπούς. Ο κύριος λόγος απουσίας των άλλων μουσικών της κομπανίας του, οφείλεται κατά βάση στη μικρή οικονομική ανταμοιβή από πλευράς ραδιοφώνου, αλλά και στην έλλειψη προσαρμοστικότητας τους στις νέες συνθήκες της αγοράς. Σε αντίθεση με αυτούς, ο Δοϊτσίδης είχε αρχίσει να “εγκλιματίζεται” στη νέα εποχή, λόγω των συμβουλών που έπαιρνε από ανθρώπους του ραδιοφώνου κ.α., με αποτέλεσμα να κάνει θυσίες για να ανέλθει μουσικά.

Ορισμένες από τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις της E.P.A. Κομοτηνής, αναμεταδίδονταν και στο πανελλαδικό δίκτυο της. Το 1960, ο μουσικός και λαογράφος Παντελής Καβακόπουλος, που αναζητούσε εκπροσώπους για τη θρακιώτικη μουσική, ακούει ένα ηχητικό απόσπασμα κάποιας εκπομπής. Έτσι, με την ευκαιρία των ερευνών του για το χώρο της Θράκης, συναντά τον Δοϊτσίδα στην Κομοτηνή, όπου είχε πάει για ηχογράφηση. Η γνωριμία τους αυτή θα παίξει σημαντικό ρόλο, εφόσον ο Καβακόπουλος θα υπάρξει “σύμβουλος” του, αλλά και ο άνθρωπος που θα του “ανοίξει” την είσοδο για τη δισκογραφία. Με γνώμονα λοιπόν τις προτροπές του, συνεχίζει τις ηχογραφήσεις στο ραδιοφωνικό σταθμό της Κομοτηνής μέχρι και το 1968, μαζί όμως με τα μέλη του συγκροτήματος του, ώστε να επιτυγχάνεται ένα αρτιότερο μουσικό αποτέλεσμα. Αρκετές φορές μάλιστα τον συνόδευαν στο κλαρίνο και το βιολί κυρίως, μουσικοί που δεν ήταν μέλη της κομπανίας του, καθώς για διάφορους λόγους δεν ήταν εύκολη η τακτική μετακίνηση στην Κομοτηνή. Βέβαια, με αφορμή το γεγονός αυτό, πρέπει να σημειώσουμε πως

⁵⁹ Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Εκδόσεις Πορεία, Αθήνα 1993, σελ. 127

για λόγους επαγγελματικών, στρατιωτικών υποχρεώσεων, πρόσκαιρων μεταναστεύσεων κ.α., δεν συνεργαζόταν μόνιμα με τα μέλη της “παρέας” που αναφέραμε προγενέστερα. Ορισμένοι από τους συνεργάτες του, που θα τους χαρακτηρίζαμε περιστασιακούς, αναφέρονται παρακάτω. Ο Παναγιώτης Πετρόπουλος από τη Θυμαριά Φερών Έβρου, ο Γιάννης Τουτζιαρίδης από τους Χιονάδες Διδυμοτείχου και ο Δημήτρης Πολοβίνας από το Κουφόβουνο Διδυμοτείχου (ο συγκεκριμένος συνεργάστηκε με τον Δοϊτσίδα και μετά την υπερτοπική του αναγνώριση), ήταν μουσικοί στο κλαρίνο που συνεργάστηκαν κατά καιρούς με τον Δοϊτσίδα. Ο Κώστας Τριανταφυλλίδης από τους Μεταξάδες Διδυμοτείχου και ο Χρυσόστομος Στεφανίδης από το Λαγό Διδυμοτείχου, μουσικοί στο βιολί, συνεργάστηκαν επίσης μαζί του γύρω στα τέλη του ’50 και τις αρχές του ’60. Με τους άνωθεν μουσικούς συναδέλφους κατά κύριο λόγο, συνεργάζεται σε τοπικό επίπεδο αρχικά και σταδιακά σε όλη σχεδόν τη Θράκη, όπου παρευρίσκονταν στις διάφορες εκδηλώσεις και καταγραφές, της υποπεριόδου που εξετάζουμε. Με λίγα λόγια το μουσικό τοπίο μέσα στο οποίο κινείται, μέχρι και την έναρξη της επόμενης περιόδου είναι αυτό που περιγράψαμε, πλην κάποιων καθοριστικής σημασίας γεγονότων, για τα οποία χρειάζεται ιδιαίτερη μνεία και θα αναφερθούμε σε αυτά περισσότερο διεξοδικά.

Ένα από τα σημαντικά γεγονότα της υποπεριόδου αυτής είναι η είσοδος του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα στη δισκογραφία το 1961, με τη μεσολάβηση του Καβακόπουλου. Ο τελευταίος μετά τη γνωριμία τους το 1960, επισκέπτεται τον επόμενο χρόνο την Καρωτή και πραγματοποιεί επιτόπια καταγραφή της μουσικής, αλλά και των χορών του χωριού, με κύριο ερευνούμενο του τον Καρυοφύλλη, όπως και τα μέλη της οικογένειάς του⁶⁰. Εκεί, διαπιστώνει μια θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση, αρκετά διαφοροποιημένη από αυτήν που παρουσίαζε ο άλλος συγχωριανός του, αλλά και γνωστός τραγουδιστής, Χρόνης Αηδονίδης⁶¹.

⁶⁰ Παντελής Καβακόπουλος, ό.π., σελ. 199-202

⁶¹ Σσ. Ο Καβακόπουλος αναφέρει ότι γνώρισε τον Αηδονίδη, σε έρευνες “θρακικών πληθυσμών” της πρωτεύουσας το 1953, που πραγματοποιούσαν μαζί με τον λαογράφο Πολύδωρο Παπαχριστοδούλου, με σκοπό να βρεθούν ερμηνευτές θρακικής μουσικής, για τη ραδιοφωνική εκπομπή «Θρακικοί Αντίλαλοι», της οποίας είχαν την επιμέλεια. Εκεί, παροτρύνουν τον Αηδονίδη να ερμηνεύσει το ρεπερτόριο αυτό, καθώς θα είχε τη στήριξη τους, μιας και ντρεπόταν ο ίδιος να τραγουδήσει μουσικές του τόπου του. Συνεχίζοντας ο Καβακόπουλος λέει χαρακτηριστικά : «...ο Αηδονίδης από εμάς τα μάθαινε τα τραγούδια...», θέλοντας να τονίσει πως δεν μπορούσε να αποδώσει μια σωστή εικόνα της θρακικής μουσικής, μιας και δεν είχε ασχοληθεί ενεργά με αυτήν, αδυνατώντας να διορθώσει τα κενά και τα λάθη των έως τότε ερευνών τους, που αποτελούσαν το πρόγραμμα της εκπομπής τους.

Στο σημείο αυτό θα κάνουμε μια παρένθεση, με επίκεντρο τη μουσική περίπτωση του Χρόνη Αηδονίδη, καθώς παράμετροι της σχετίζονται με εκείνη του Δοϊτσίδα, ιδιαίτερα κατά τα χρόνια αυτά, εμπειρικλείοντας σημαντικά γεγονότα που αφορούν την πορεία της θρακιώτικης μουσικής.

Ο Αηδονίδης καταγόταν μεν από το ίδιο χωριό με τον Δοϊτσίδα, είχε ζήσει όμως μόνιμα, ελάχιστα χρόνια στο χωριό, καθώς από τα γυμνασιακά του χρόνια διέμενε στο Διδυμότειχο και κατόπιν σε άλλα μέρη. Πέραν αυτού ήταν γόνος μιας σχετικά ευκατάστατης οικογένειας, με πατέρα κληρικό. Έτσι, η όλη πορεία του είχε έναν αστικό και “λόγιο” προορισμό θα λέγαμε, αφού μετά το γυμνάσιο χρηματίζει και δάσκαλος στα Πετρωτά Τριγώνου Έβρου. Η υποτιμητική αντίληψη που επικρατούσε ως επί το πλείστον για τη λαϊκή παράδοση της περιοχής από τους πληθυσμούς των κατά τόπους αστικών κέντρων, συμπεριλαμβανομένης και της θέσης του Αηδονίδη ως δάσκαλος, δεν επέτρεπε την ενασχόληση του με τη μουσική. Ακόμη και ο ίδιος δεν είχε τέτοιο προσανατολισμό, εφόσον δεν άρμοζε στη θέση του σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, αλλά και γιατί δεν υπέθετε τη μετέπειτα εξέλιξη του⁶², η οποία προέκυψε μέσα από την “καταξίωση” του κέντρου, χωρίς να έχει καμία ανάμειξη με τα μουσικά δίκτυα του τόπου του. Επομένως από το 1953 που αρχίζει να εκπροσωπεί το χώρο της Θράκης μουσικά, μέχρι και το 1961 που επισκέπτεται ο Καβακόπουλος την Καρωτή, τα μουσικά δείγματα γραφής του Αηδονίδη, είναι κυρίως αργά (“ελεύθερα ρυθμού”) κομμάτια, τραγούδια ρεπερτορίου άλλων περιοχών της Ελλάδας και ορισμένα τοπικά κομμάτια των οποίων η μουσική τους επιτέλεση, δεν ταυτιζόταν ρυθμικά, αν όχι και μελωδικά, με τα δείγματα της επιτόπιας έρευνας του Καβακόπουλου, αλλά και της ευρύτερης περιοχής⁶³. Τούτο συνέβαινε για τους παρακάτω λόγους. Πρώτον ο Αηδονίδης, μιας και δεν βρισκόταν σε διάδραση με τα μουσικά δίκτυα, αλλά και τα μουσικοχορευτικά δρώμενα της περιοχής, εξαιτίας της “λόγιας” στροφής του κ.α. που προαναφέραμε, δεν γνώριζε επαρκώς τη ρυθμική και χορευτική τους απόδοση. Δεύτερον, είχε μια τάση όπως έχει πει και ο ίδιος πολλές φορές στις διάφορες συνεντεύξεις του στα Μ.Μ.Ε., να επιλέγει τα κομμάτια που ήθελε να ερμηνεύσει και να τα “διασκευάζει” κατά τρόπον που να αποδίδουν στη φωνή του, αλλά και να αναδεικνύουν το μουσικό “τάλαντο” του. Τρίτον, οι μουσικοί της πρωτεύουσας που τον συνόδευαν, καταγόταν από

⁶² Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, ένθετο cd από Νίκο Διονυσόπουλο στα ελληνικά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1994, σελ. 29-30

⁶³ Το παραπάνω γεγονός αποδεικνύεται εύκολα μέσα από τις ιστορικές ηχογραφήσεις του Χρόνη Αηδονίδη, που υπάρχουν στο «Αρχείο Ελληνικής Ραδιοφωνίας».

διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα της χώρας, με αποτέλεσμα να προσεγγίζουν τα κομμάτια, με βάση τις δικές τους αντιλήψεις, χωρίς να γνωρίζουν τους ρυθμούς και το ύφος της περιοχής, που τότε “ενσωματωνόταν” στο μουσικό “κορμό” της χώρας. Όλοι οι άνωθεν λόγοι λοιπόν συνέτειναν, στη διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου που δεν είχε και πολύ σχέση με το τοπικό εβρίτικο ρεπερτόριο, καθώς δεν περιελάμβανε λ.χ. “ζωναράδικά” (6/8), που είναι ο κυριότερος χορός της περιοχής, όπως και άλλους βέβαια τοπικούς χορούς, εφόσον ο Αηδονίδης διατηρούσε το στίχο και τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού στο μέτρο του δυνατού, χωρίς όμως να το ερμηνεύει στο “δέοντα” ρυθμό. Αναμενόμενο λοιπόν ήταν και ο κόσμος του Βορείου Έβρου, να αντιμετωπίζει τη συγκεκριμένη μουσική προσέγγιση, ως δείγμα “αθηνοκεντρικής” οπτικής, που εξέφραζε και αντικατόπτριζε τους “λόγιους” της εποχής (ανθρώπους του ραδιοφώνου, λαογράφους κ.λ.π.), χωρίς να ταυτίζεται ή να προσομοιάζει με αυτήν των δικών τους μουσικοχορευτικών δρωμένων. Επόμενο των προειρημένων, ήταν να μην υπάρχει η αναμενόμενη αντανάκλαση, αλλά και διάδραση του Αηδονίδη με τα μουσικά δίκτυα του γεωγραφικού χώρου που εξετάζουμε. Το ζήτημα που θίξαμε εδώ, βρίσκει αντιστοιχία σε πολλές γεωγραφικές περιοχές της χώρας, που το τοπικό ιδίωμα τους τροποποιήθηκε σύμφωνα με τις επιταγές των διαφόρων καλλιτεχνών που καλούνταν να το εκπροσωπήσουν. Αντίστοιχες προσωπικότητες, έβγαζαν το ρεπερτόριο της περιοχής τους στην επιφάνεια “διαδίδοντας” το, αλλά “έβάζαν και τη σφραγίδα τους στο ύφος” με το προσωπικό τους στυλ, που συχνά δεν αποτύπωνε τις ιδιαιτερότητες του είδους, για διάφορους λόγους, που σχετιζόταν με τις μουσικές προσεγγίσεις και προτιμήσεις του εκάστοτε καλλιτέχνη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, αποτελούν ο Γιάννης Πάριος και η οικογένεια Κονιτόπουλου για το Αιγαίο, ο Λάκης Χαλκιάς για την Ήπειρο, η Ξανθίπη Καραθανάση για τη Μακεδονία κ.α.

Μετά την εστίαση στην μέχρι τότε μουσική πορεία του Αηδονίδη, επιστρέφουμε στην περίπτωση Δοϊτσίδη που αναλύουμε, μιας και πήραμε αφορμή από γεγονότα της, που έχουν άμεση σχέση με τη μουσική πορεία του Δοϊτσίδη.

Το 1961 ο Παντελής Καβακόπουλος συνεργαζόταν με τη δισκογραφική εταιρεία Music Box και ήταν υπεύθυνος για τις ηχογραφήσεις “παραδοσιακών τραγουδιών” από διάφορους καλλιτέχνες ανά την Ελλάδα. Επιλέγει λοιπόν βάσει των μουσικών ευρημάτων των ερευνών του, τον Δοϊτσίδη για να εκπροσωπήσει το χώρο

της Θράκης⁶⁴. Η πρώτη του συμμετοχή στη δισκογραφία (σε δίσκους 45 στροφών) γίνεται έτσι υπό την εποπτεία του Καβακόπουλου, ο οποίος κάνει την ενορχήστρωση, επιλέγει τραγούδια από το ρεπερτόριο βέβαια του Δοϊτσίδη κ.α. Αποτέλεσμα αυτών ήταν να συμπράξει μουσικά ο νέος τότε Καρυοφύλλης με σημαντικούς καλλιτέχνες της δημοτικής μουσικής, όπως τον Μανώλη Παπαγεωργίου, τον Αριστείδη Μόσχο κ.α. Παρά το κριτικό βλέμμα του Καβακόπουλου, ως προς τις μουσικές προσεγγίσεις των κομματιών από τον Αηδονίδη, ορισμένα και από αυτά, ηχογραφούνται με βάση τα πρότυπα του, πιθανόν γιατί τα είχε εμπλουτίσει μουσικά ο ίδιος (ο Καβακόπουλος), αλλά και γιατί είχαν αρχίσει να γίνονται κάποια γνωστά με την έως τότε μορφή τους, κυρίως στους ανθρώπους της πρωτεύουσας, που ασχολούνταν με το είδος. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί πως όλοι οι μουσικοί που συμμετείχαν στην ηχογράφιση, ήταν συνεργάτες του Καβακόπουλου, καθώς η πρόσκληση για δίσκο αφορούσε μόνο τον Δοϊτσίδη και όχι άλλους μουσικούς συνεργάτες του από τον Έβρο, που είχαν κριθεί ως ανεπαρκείς για το σκοπό αυτό. Αλλά και η συμμετοχή του Δοϊτσίδη είχε τους περιορισμούς της μουσικά. Ο Καβακόπουλος δεν επέτρεψε να υπάρχει τζιουμπούς στην ηχογράφιση, καθώς το ανατολίτικο ηχόχρωμα του οργάνου, ερχόταν σε αντίθεση με την “εθνική ιδεολογία” που καλλιεργούσαν οι λαογραφικές αντιλήψεις⁶⁵ για την ελληνική λαϊκή μουσική, μέρος της οποίας ήταν η άγνωστη στο ευρύ κοινό, θρακιώτικη μουσική. Η κίνηση του Καβακόπουλου δεν αποτελούσε πρωτοτυπία, καθώς μια σειρά από ερευνητές της εποχής, όπως ο Σίμων Καρράς και η σύζυγος του Μαρία Καρρά⁶⁶ (που ήταν υπεύθυνη στη λογοκρισία της παραδοσιακής μουσικής), ο Νίκος Μπαζιάνας⁶⁷, η Δόμνα Σαμίου κ.α., μέσα από τις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές που επιμελούνταν, εφάρμοζαν αντίστοιχες πρακτικές περιορισμού στη μουσική και τα όργανα, ώστε να παρουσιάζουν τη δέουσα ελληνική “καθαρότητα”. Βέβαια, όπως μαρτυρούν οι καταγραφές του Καρρά για τη Θράκη, επέτρεψε την ύπαρξη τζιουμπούς σύμφωνα με τα δείγματα που έχουμε, αλλά προφανώς στα πλαίσια ενός ελεγμένου και καθορισμένου από τον ίδιο ρεπερτόριο

⁶⁴ Σσ. Ο Καβακόπουλος αναφέρει για τον Δοϊτσίδη, πως ήταν μέχρι τότε ο πρώτος που μπορούσε να ανταποκριθεί καλά στα θρακιώτικα, πλην του Αηδονίδη, που είχε σταματήσει τη μεταξύ τους συνεργασία, αλλά και δεν μπορούσε να αποδώσει το τοπικό ηχόχρωμα, σύμφωνα με τα ευρήματα της τότε πρόσφατης επιτόπιας έρευνας του, στην Καρωτή Διδυμοτείχου.

⁶⁵ Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *ό.π.*, σελ.126

⁶⁶ Σσ. Το σχετικό γεγονός πληροφορούμαστε από τον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, που μας μαρτυρά παραδείγματα ελέγχου και αποκλεισμού τραγουδιών του από πλευράς της, επειδή δεν “έπρεπε” να ακουστούν.

⁶⁷ Νίκος Μπαζιάνας, *Για την λαϊκή μας μουσική παράδοση*, Εκδόσεις Τυποθήτω-Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα 1997, σελ. 48-59

ηχογραφήσεων, εφόσον δεν περιλαμβάνει αλλόφωνα τραγούδια π.χ. Επιπλέον, οι καταγραφές του για το χώρο της Θράκης, πραγματοποιούνται μετά τη διάδοση του ρεπερτορίου αυτού και την αποενοχοποίηση του, ως μη “καθαρά ελληνικό”⁶⁸. Απόρροια των άνωθεν γεγονότων ήταν η εμφάνιση του Δοϊτσίδη στη δισκογραφία, να δώσει κάποια “πρωτόλεια” θρακιώτικης μουσικής, εγκαθιστώντας σταθερά κάποια “κλασικά” ρυθμικά μοτίβα της περιοχής, που αποτελούν και τα πρώτα κομμάτια θρακιώτικου ρεπερτορίου, προερχόμενα από υπερτοπικό μέσον, που γίνονται μέρος του ρεπερτορίου των εν λόγω δικτύων. Βέβαια, όπως είπαμε υπήρξαν και κομμάτια που κινήθηκαν με βάση τα υπάρχοντα δείγματα, τα οποία δεν κατόρθωσαν να ξεπεράσουν τη δισκογραφική χρήση τους. Συνεπώς, ο συγκεκριμένος σταθμός της καριέρας του Δοϊτσίδη, έδωσε τα πρώτα υπερτοπικά στοιχεία της μετέπειτα σταδιοδρομίας του, χωρίς όμως ακόμη να διαμορφώσει το προφίλ του “εκπροσώπου” της περιοχής.

Στις συνεργασίες μεταξύ Καβακόπουλου και Δοϊτσίδη εγγράφεται και η επιτυχημένη συμμετοχή τους⁶⁹, μαζί με την ελληνική αποστολή σε ένα βαλκανικό φολκλορικό φεστιβάλ που πραγματοποιήθηκε στη Βάρνα της Βουλγαρίας το 1965, με αρκετούς καλλιτέχνες του χώρου ανά την Ελλάδα, κερδίζοντας μάλιστα το πρώτο βραβείο. Στην εκδήλωση αυτή ο Δοϊτσίδης, μετείχε με το ρόλο του μουσικού εκπροσώπου της Θράκης (μόνο φωνητικά), συνεργαζόμενος και πάλι με μουσικούς της πρωτεύουσας, γεγονός που του έδωσε μια νέα ώθηση στον τομέα της υπερτοπικής μουσικής έκφρασης, αφού έφερε μια επιπλέον επιτυχία για προσωπική καταξίωση. Περαιτέρω πρόοδος του όμως δεν επιτυγχάνεται, καθώς δεν μεταβαίνει μόνιμα στην Αθήνα, όπου θα μπορούσε να δραστηριοποιηθεί, μιας και δεν είχε διαμορφωθεί ένα μεταναστευτικό κοινό, που θα μπορούσε να τον “απορροφήσει” μουσικά, όπως συνέβη αργότερα. Έτσι η μερική καλλιτεχνική αναγνώριση του επικεντρωνόταν κυρίως στα κατά τόπους αστικά κέντρα της Θράκης, όπου επιλέγονταν ως ο καθ’ ύλην αρμόδιος για να εκφράζει τη μουσική του τόπου⁷⁰, μιας και ήταν από τους ελάχιστους που ασχολούνταν με την κομπανία του, “συστηματικά” με το είδος. Οι “παρέες”, ως προς τη δομή του ρεπερτορίου δεν είχαν διαφοροποιηθεί σημαντικά από

⁶⁸ Σσ. Σύμφωνα με τον Καβακόπουλο μάλιστα, ο Καρράς διατηρούσε αρκετές επιφυλάξεις σχετικά με την “ελληνικότητα” του ρεπερτορίου της Θράκης, τις οποίες είχε διατυπώσει στον ίδιο, όταν πραγματοποιούσε έρευνες για τη θρακιώτικη μουσική.

⁶⁹ Σσ. Βέβαια, η συμμετοχή του Δοϊτσίδη οφείλεται στον Καβακόπουλο, καθώς με πρόταση δική του κλήθηκε να εκπροσωπήσει τη Θράκη.

⁷⁰ Πασχάλης Κοντός, «Το λαογραφικόν μουσείον Διδυμοτείχου», *Θρακικά, Σειρά Πρώτη, Τόμος 43^{ος}* (1969), σελ. 74

προγενέστερες περιόδους. Οι επιπλέον προσθήκες αφορούσαν κυρίως κομμάτια “λαϊκού” ρεπερτορίου που αντικαθιστούσαν ορισμένα “ρεμπέτικα”. Ακόμη το μπουζούκι είχε αρχίσει να κερδίζει έδαφος στη δομή της ορχήστρας, συνυπάρχοντας ή αντικαθιστώντας το ούτι ή και το βιολί σε ορισμένες περιπτώσεις, μαζί με τη jazz, για την οποία έχουμε ήδη μιλήσει. Οι παραπάνω αλλαγές όμως μέχρι και τα χρόνια αυτά, αντιπροσώπευαν κυρίως τις εξαιρέσεις του κανόνα, καθώς η δομή της τυπικής κομπανίας διατηρούσε τον βασικό κορμό της, ανεξαρτήτως πολλές φορές του ρεπερτορίου, που δεν είχε την αναμενόμενη απόδοση από τα συγκεκριμένα όργανα.

Ως κατακλείδα της υποπεριόδου αυτής, αφήσαμε τη δράση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα στον τομέα του χορού, καθώς είναι μια παράμετρος κύρια, που σε συνδυασμό με τη μουσική, θα δώσουν το εναρκτήριο λάκτισμα της επόμενης περιόδου, από το “μετερίζι” πλέον του “θεάτρου «Δόρα Στράτου»”. Η δραστηριοποίηση του σχετικά με το χορό, ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του ’60, περίοδο που στα πλαίσια τότε της «Βασιλικής Πρόνοιας», λειτουργούσαν κέντρα με την ονομασία: «Σπίτι του Παιδιού». Υπό την αιγίδα του φορέα αυτού, τις συμβουλές αλλά και τη συμπαράσταση των υπευθύνων του παραρτήματος της Καρωτής, κυρίων Δάλλα και Δάλπη⁷¹, συγκεντρώνει νέους κυρίως άνδρες και γυναίκες του χωριού και δημιουργεί ένα μουσικοχορευτικό συγκρότημα, υπό την επίβλεψη και καθοδήγηση του. Το σημαντικό της υπόθεσης ήταν ότι η σύσταση αυτού του χορευτικού τμήματος, αποτελούσε πρωτοποριακή κίνηση για την εποχή εκείνη, εφόσον αντίστοιχο εγχείρημα δεν παρατηρούνταν στον ευρύτερο θρακικό χώρο⁷², πέραν μεμονωμένων εμφανίσεων κάποιων μελών κάποιας κοινότητας, με αφορμή κάποια εκδήλωση. Εξαίρεση αποτελούσε το μουσικοχορευτικό συγκρότημα του Σουφλίου «Τα παιδιά της Ελλάδας» (είχε ταξιδέψει μέχρι και στις Η.Π.Α.)⁷³, που παρουσίαζε όμως κατά βάση “εθνικό χορευτικό ρεπερτόριο”, με ορισμένα τοπικά κομμάτια. Επιπλέον, η μουσική του συνοδεία γινόταν από τη μαντολινάτα της πόλης, ή από στρατιωτικές μπάντες, χωρίς να εμφανίζει τη «...γνήσια θρακιώτικη...»⁷⁴ εικόνα του ομίλου της Καρωτής. Η μη ύπαρξη αντίστοιχων εγχειρημάτων στον Έβρο, οφειλόταν στο θεσμό της εκπαίδευσης κυρίως, που δεν συμπεριλάμβανε κομμάτια του θρακικού χώρου στο ρεπερτόριο του, μιας και δεν είχε ενταχθεί στον “εθνικό μουσικοχορευτικό κορμό” η περιοχή. Ένας ακόμη λόγος ήταν και η αμφισβήτηση της “ελληνικότητας”

⁷¹ Σσ. Τα ονόματά τους μνημονεύει ο Δοϊτσίδης.

⁷² Γιώργος Λιάρος, «Βαγγέλης Δημούδης», *Χορεύω, Τεύχος 1^ο* (2008), σελ.20

⁷³ Πασχάλης Κοντός, *ό.π.*, σελ. 83-91

⁷⁴ αυτόθι, σελ. 73

της μουσικοχορευτικής παράδοσης που εξετάζουμε, καθώς δεν εντασσόταν στα πλαίσια των “στεριανών” και “νησιωτικών” περιοχών, που αποτελούσαν “σύμβολα” για τον ελληνικό πολιτισμό. Επομένως η σύσταση του χορευτικού συγκροτήματος της Καρωτής, με τη μουσική υποστήριξη της κομπανίας του Δοϊτσίδα, που παρουσίαζε ένα σώμα θρακικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου, αποτελούσε την πρώτη επίσημη πράξη δημιουργίας “συλλογικής ταυτότητας”⁷⁵ της Θράκης, πάνω στον τομέα της μουσικής και του χορού.

Συνοψίζοντας τα ουσιαστικά γεγονότα της υποπεριόδου που αναλύουμε, πρέπει να αναφέρουμε την εμφάνιση του Δοϊτσίδα στη ραδιοφωνία, έπειτα στη δισκογραφία και τη δημιουργία χορευτικού συγκροτήματος που συνέδεε τη μουσική του τόπου με το χορό, μέσω της διαμόρφωσης ενός “πρότυπου” τοπικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου. Συμπεραίνουμε λοιπόν πως έλαβαν χώρα μια σειρά από δράσεις, προερχόμενες από έναν άνθρωπο των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, ο οποίος “κυριαρχούσε” με την ενεργή παρουσία του στα πλαίσια τους, δίνοντας το στίγμα του και επηρεάζοντας τα. Ο ίδιος, τη δεδομένη στιγμή, “έβγαζε” τη μουσική και τους χορούς τους από τα όρια των δικτύων τους, στον ευρύτερο θρακικό χώρο και κατόπιν στον πανελλαδικό χώρο. Συνεπώς, όπως θα διαπιστώσουμε με την έναρξη της επόμενης μεγάλης περιόδου, που σηματοδοτείται από την υπερτοπική του εξέλιξη, ένας “αντιπρόσωπος” των δικτύων του εν λόγω τόπου, αναλάμβανε τη δημιουργία μουσικοχορευτικής ταυτότητας, για έναν ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, που περιελάμβανε τη Θράκη, αλλά και τους προσφυγικούς πληθυσμούς ανά την Ελλάδα με καταγωγή από την πάλαι ποτέ ενιαία Θράκη.

Ως έναρξη της δεύτερης μεγάλης περιόδου της μουσικής δράσης του Δοϊτσίδα, θεωρούμε την εμφάνιση του στο «Παναθηναϊκό» στάδιο το 1968, που αποτελεί επίσης και την αρχή μιας υποπεριόδου, η οποία διαρκεί μέχρι και το 1980. Στις 21 Απριλίου του 1968 διοργανωνόταν από τη στρατιωτική δικτατορία, μια μεγάλη εκδήλωση στο «Παναθηναϊκό» στάδιο για το εορτασμό του ενός έτους από την “επανάσταση” των συνταγματαρχών. Στα πλαίσια του εορτασμού αυτού καλούνταν μεταξύ άλλων τραγουδιστές και χορευτές της “παράδοσης” από όλη την Ελλάδα. Από πλευράς νομαρχίας Έβρου, προτάθηκε η μουσικοχορευτική ομάδα της Καρωτής, βάσει των δειγμάτων που είχε επιδείξει στον τομέα αυτό, μέχρι τότε. Έτσι, η ομάδα της Καρωτής κατεβαίνει στην Αθήνα και λαμβάνει μέρος στην εν λόγω εκδήλωση,

⁷⁵ Ελευθέριος Αλεξιάκης, *Ταυτότητες και ετερότητες: σύμβολα, συγγένεια, κοινότητα στην Ελλάδα - Βαλκάνια*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 2001,σελ. 165-166

παρουσιάζοντας δείγματα του τοπικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου τους. Υπεύθυνη στον τομέα της “παράδοσης” ήταν η Δόρα Στράτου, η οποία αντίκριζε για πρώτη φορά ένα τέτοιο θέαμα από τη Θράκη⁷⁶. Ενθουσιασμένη από την εικόνα της Καρωτής, καλεί ως μόνιμο συνεργάτη στο θέατρο της τον Δοϊτσίδα, από τη θερινή σεζόν των παραστάσεων του 1968. Αρχής γενομένης από το καλοκαίρι του 1968 μέχρι και τα μέσα του 1969, όπου εγκαθίσταται πλέον μόνιμα με την οικογένεια του στην Αθήνα, δίνει παραστάσεις και “οργανώνει” το θρακιώτικο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο. Στα πλαίσια της διαμόρφωσης και αποδοχής του ρεπερτορίου από τους ανθρώπους της Θράκης, ώστε αυτό να εκφράζει και να αποτελεί μέρος της “εθνικής μουσικής και χορευτικής ταυτότητας”, διοργανώνονται κατά τα έτη 1968-1969, περιοδείες του Δοϊτσίδα, στηριζόμενες από τους τοπικούς φορείς. Οι περιοδείες αυτές είχαν σαν στόχο, να “υιοθετήσει” ο κόσμος της περιοχής το νέο ομογενοποιημένο και “φιλτραρισμένο” μουσικοχορευτικό στιλ έκφρασης της παράδοσης του, έναντι της ετερότητας που χαρακτήριζε το είδος σε προγενέστερες εποχές. Το ζήτημα είχε σημασία για τους ιθύνοντες, καθώς μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον συνεχώς μεταβαλλόμενο, λόγω πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών κ.α. συνθηκών, είχαν παραμεριστεί οι παραδόσεις της τοπικής κοινωνίας, που ήταν ωφέλιμο για το ιδεολόγημα της δικτατορίας να “αναβιώσουν”. Πάνω στο νέο λοιπόν υπερτοπικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο που είχε συγκροτήσει ο Δοϊτσίδης, “εξασκούσαν” τα χορευτικά τμήματα των χωριών της περιοχής, παρουσιάζοντας το σε εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν στα κατά τόπους αστικά κέντρα⁷⁷. Επειδή όμως η “παράδοση” τους, ερχόταν μετά από αρκετά χρόνια στο προσκήνιο, έστω και με τη νέα “επινοημένη”⁷⁸ μορφή της, γινόταν αποδεκτή ως επί το πλείστον, με ενθουσιασμό από τους κατοίκους των χωριών, καθώς είχε τη μορφή μιας νέας συλλογικής βίωσης. Από το 1968 έως και το 1973, που θα παραμείνει στο «Σωματείο Ελληνικών Χορών “Θέατρο Δόρα Στράτου”», ο Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης θα διαμορφώσει το υπερτοπικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο για το χώρο της Θράκης⁷⁹. Στα χρόνια αυτά είναι ο αρμόδιος για προσκλήσεις και επιλογές χορευτών κυρίως, αλλά και μουσικών από

⁷⁶ Σσ.: Η καθηγήτρια του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Ζωή Μάργαρη, μας πληροφορεί στα πλαίσια του μαθήματος «Εθνοχορολογία 1», πως στο πρόγραμμα του “θεάτρου”, όταν δεν ήταν γνωστές οι μουσικοχορευτικές όψεις μιας περιοχής, ή δεν παρουσιάζονταν η περιοχή ή γινόταν αυτοσχεδιαστικού τύπου καλύψεις και εν προκειμένω αυτό συνέβαινε με “πολίτικο ρεπερτόριο”.

⁷⁷ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 71

⁷⁸ Eric Hobsbaum, Terence Power, *Η επινόηση της παράδοσης*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σελ.9-10

⁷⁹ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 70

διάφορες περιοχές του Έβρου και όχι μόνο, με προορισμό το “θέατρο”. Έτσι βρίσκεται σε διαρκή “αλληλοδιάδραση” με ανθρώπους του ευρύτερου θρακικού δικτύου - προπαντός των δικτύων του Βορείου Έβρου, μιας και άνθρωποι από το συγκεκριμένο χώρο κυριαρχούσαν, το χρονικό διάστημα εκείνο στο “θέατρο”. Βέβαια, ο Δοϊτσίδης των ετών αυτών βρίσκεται σε προνομιακή θέση έναντι των συμπατριωτών του, εφόσον ορίζεται από τους διάφορους φορείς ως ο “ειδήμων” της θρακιώτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης, αποτελώντας έτσι κομβικό πρόσωπο, στις επαφές του κέντρου με το γεωγραφικό χώρο της Θράκης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του νεότερου συγχωριανού του τραγουδιστή Βαγγέλη Δημούδη, ο οποίος έκανε τα πρώτα του μουσικά και χορευτικά βήματα στο “θέατρο”, με την υποστήριξη του⁸⁰. Φυσικά, το πρόσωπο του Δοϊτσίδα σε ό,τι αφορά το παραπάνω γεγονός, αλλά και γενικότερα την όλη του πορεία στα χρόνια αυτά, επιδέχεται επιδοκίμασιών, αλλά και κριτικών, για το έργο του. Όσον αφορά τη μη εξέλιξη πολλών τοπικών μουσικών, είναι ευκόλως κατανοητό πως το θέμα αυτό είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων και όχι θέμα του Δοϊτσίδα. Εξάλλου μετά την αποχώρηση του από το “θέατρο”, πέρασαν αρκετοί τοπικοί μουσικοί, ακόμη και με δισκογραφικές παρουσίες στη δεκαετία του ’70, όπως ο Κώστας Μπουζαμάνης από το Ελληνοχώρι Διδυμοτείχου, ο Θανάσης Στοϊδης από τα Αμπελάκια Ορεστιάδας κ.α., που δεν κατόρθωσαν όμως, να στοιχειοθετήσουν ένα μουσικό προφίλ, ανάλογο με αυτό του Χρόνη Αηδονίδη και του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα. Σχετικά με τις συνεργασίες του Δοϊτσίδα με φορείς εξουσίας που εκπροσωπούσαν το δικτατορικό καθεστώς, ο ίδιος υποστηρίζει πως συνεργάστηκε μαζί τους, ώστε να εξασφαλίσει τις επαγγελματικές του επιδιώξεις, χωρίς να ενστερνίζεται τις ιδεολογικοπολιτικές τους θέσεις. Ενδεικτικά αναφέρει : «...*Τα πράγματα ήταν δύσκολα, δεν μπορούσες να μιλήσεις εύκολα. Αν έλεγες όχι, θα σκέφτονταν γιατί δεν θέλει να έρθει αυτός; Ποιο είναι το πρόβλημα του;...*»⁸¹. Το παραπάνω γεγονός βρίσκει τη σχετική επιβεβαίωση του, καθώς μετά τη μεταπολίτευση ταυτίστηκε και στήριξε τις θέσεις του προοδευτικού χώρου. Ολοκληρώνοντας την ενότητα αυτή πρέπει να πούμε πως αναφερόμαστε στην πλέον κομβική χρονική στιγμή της νεότερης ιστορίας της θρακιώτικης μουσικής, η οποία βγαίνει από τα στενά όρια της γεωγραφικής της

⁸⁰ *Χορεύω*, ό.π., σελ.20

⁸¹ Σσ. Εκτός αυτών, ο Δοϊτσίδης αναφέρει πως τα χρόνια εκείνα ήταν διαφορετικά με δυσκολίες οικονομικού χαρακτήρα, πολιτικών φρονημάτων κ.α., που δεν του έδιναν πολλά περιθώρια επιλογών. Ακόμη σε ό,τι αφορά τον ίδιο, λέει πως οι απαιτήσεις αφορούσαν την κάλυψη των μουσικοχορευτικών αναγκών και όχι τη συμπαράσταση των θέσεων τους.

ενότητας, επεκτείνοντας το εύρος της αρχικά στα όρια της ελληνικής επικράτειας και κατ' επέκταση με την πορεία του χρόνου, σε ολόκληρο τον κόσμο, μέσω των βασικών εκπροσώπων της. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, πως το γνωστό σήμερα θρακιώτικο υπερτοπικό μουσικό ύφος και ηχώχρωμα, βάσει του οποίου το ευρύ κοινό και όχι μόνο αναγνωρίζει ένα τραγούδι ή χορό ως θρακιώτικο⁸², είναι “προϊόν” της εν λόγω περιόδου.

Από το 1969 αρχίζει μια ιδιαίτερα ενεργητική περίοδος παρουσίας του Δοϊτσίδη στη δισκογραφία όπου επανεμφανίζεται μετά το 1961, με τη δική του πλέον επιρροή και ευθύνη των ενορχηστρώσεων, διασκευών, συνθέσεων και γενικότερα των ηχογραφήσεων του, που φτάνει μέχρι σήμερα τους 18 προσωπικούς δίσκους (LP ή CD)⁸³, ενώ με τις συμμετοχές και επανεκδόσεις πλησιάζει τον αριθμό 40. Στις δισκογραφικές αυτές δουλειές συνυπάρχουν και εναλλάσσονται μουσικοί από τον Έβρο, αλλά και από την Αθήνα, με στόχο την καλύτερη μουσική απόδοση ενός υπερτοπικού ρεπερτορίου, ανάλογα με τις απαιτήσεις των κομματιών. Αρχικά τα περισσότερα κομμάτια κυκλοφορούν σε δίσκους 45 στροφών, ενώ από το 1971 συμπεριλαμβάνονται τα κομμάτια αυτά στους “μεγάλους” δίσκους των 33 στροφών, ή ηχογραφούνται για το συγκεκριμένο σκοπό, ιδίως μετά τις δισκογραφικές δουλειές των μέσων του '70. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε πως η δεκαετία του '70, αποτελεί την πρώτη χρονική περίοδο επαρκούς κυκλοφορίας θρακιώτικων δίσκων, κυρίως από πλευράς του⁸⁴. Απόρροια του γεγονότος είναι να παρατηρηθεί η αντανάκλαση της στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Μετά την αποδοχή και το “φιλτράρισμα” του μουσικού και παράλληλα χορευτικού υλικού του τόπου από τους εκπροσώπους του, αναδιαμορφώνεται το ρεπερτόριο των κομπανιών της περιοχής, με βάση τα πρότυπα τους. Έως τότε, στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου επικρατούσε το ρεπερτόριο που έχουμε περιγράψει σε προηγούμενες αναφορές μας, με τη βοήθεια των ηλεκτροφώνων, μαγνητοφώνων κ.α., που είχαν εμφανιστεί. Μια περισσότερο επίκαιρη δομική ανάλυση του ρεπερτορίου από τα μέσα της δεκαετίας του '60, μέχρι και το '70 περίπου, θα μας έδινε περαιτέρω επέκταση του “δημοτικού” και του “λαϊκο-ρεμπέτικου” ρεπερτορίου, έναντι του θρακιώτικου, που διένυε αβέβαιη πορεία, μιας και η ζήτηση, αλλά και η εμπορικότητα του ήταν περιορισμένη.

⁸² Παντελής Καβακόπουλος, *Τραγούδια της Βορειοδυτικής Θράκης*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 97-99

⁸³ Σσ. Μάλισσα, ο ενδέκατος σε σειρά δίσκος του με τίτλο, *Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο 11, «Το κάστρο της Θρακιάς»*, (LP) Pan Vox 1985, κέρδισε το πρώτο βραβείο Οπτικοακουστικών Μέσων και βραβεύθηκε από τη Γαλλική Ακαδημία το 1985.

⁸⁴ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ.71-72

Σε ό,τι αφορά τον τομέα της οργανολογικής δομής των κομπανιών πρέπει να αναφερθεί η περαιτέρω διάδοση του μπουζουκιού, η αντικατάσταση της jazz από τα ντραμς, η περιστασιακή εμφάνιση του ακορντεόν μαζί με την ακουστική ή ηλεκτρική κιθάρα. Κάποιο τυποποιημένο σχήμα που να περιλαμβάνει ορισμένα από τα όργανα για τα οποία έγινε λόγος δεν είχε παγιωθεί, αλλά στους οιοσδήποτε σχηματισμούς συμπεριλαμβανόταν το κλαρίνο, ενώ παράλληλα με την προσθήκη των κρουστών, δρούσε και η “παλιά” εβρίτικη τυπική κομπανία, βέβαια κάπως πιο περιορισμένα απ’ ότι προγενέστερα. Η άνωθεν ρευστή εικόνα που εμφάνιζαν οι κομπανίες, χρίει περαιτέρω σχολιασμού και επειδή ταυτίζεται κυρίως με τις επόμενες περιπτώσεις μουσικών, θα αναλυθεί ενδελεχώς, στα αντίστοιχα σημεία.

Επιστρέφοντας στο ρόλο του Δοϊτσίδη, πρέπει να υπογραμμίσουμε την επιρροή του στο ρεπερτόριο των κομπανιών, μέσω της δισκογραφικής του παρουσίας κατά πρώτο λόγο και κατά δευτερεύοντα με τις τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εμφανίσεις του. Μια ακόμη καινοτομία που εισήγαγε, αφορά την εμφάνιση που κάνει το τουμπελέκι (τούρκικο), ενώ άλλου τύπου οργανολογικές επιρροές, μιας και δεν προέρχονται από τα νυκτερινά μαγαζιά με “λαϊκά” (που κάνουν την εμφάνιση τους την περίοδο αυτή), ή από τις μουσικές πολιτισμικές καταβολές του τόπου, όπως συμβαίνει π.χ. με το κανονάκι που προστίθεται δισκογραφικά στη θρακιώτικη μουσική, δεν παρατηρούνται. Αλλά και εκτός των πολιτισμικών καταβολών, θα υπήρχε δυσκολία σε πρακτικό επίπεδο για ένα όργανο όπως το κανονάκι π.χ., καθώς δεν θα υπήρχε δάσκαλος που να μεταδώσει τις γνώσεις του, δεν θα βρισκόταν στην αγορά εύκολα το όργανο κ.α. Το ίδιο συνέβη και με το λαούτο, παρόλο που θα είχε και μεγαλύτερη χρηστικότητα, λόγω του συνοδευτικού του χαρακτήρα, πράγμα που δεν έγινε, καθώς το ρόλο του πήραν οι διαφόρου τύπου κιθάρες.

Έπειτα από το πρώτο, όπως είπαμε συμπαγές θρακιώτικο δισκογραφικό σώμα των αρχών του ’70 με την πρωτοκαθεδρία του ιδίου στο χώρο, που εμφάνιζε αρκετά μεγαλύτερο δισκογραφικό έργο έναντι όλων των υπολοίπων, αρχίζουν τα κομμάτια αυτά να δημιουργούν μια νέα μουσική ενότητα στις ορχήστρες του Βορείου Έβρου, που περιόρισε τα προϋπάρχοντα “δημοτικά” και “λαϊκά” ακούσματα. Καθοριστική ήταν μάλιστα η επίδραση ορισμένων “σουξέ” του, όπως «ο Στέργιος»⁸⁵, «Τα λιανοχορταρούδια», «Τ’ αυγά δεν τ’ αλωνίζουν» κ.α., που καθίστανται πλέον απαραίτητα στο μουσικό πρόγραμμα των κομπανιών, εφόσον διέθεταν μεγάλη

⁸⁵ Σωτήρης Μπέκας, «Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης», *Οασίς, Τεύχος 3* (2008), σελ. 123-124

επιρροή στο κοινό, που τα ζητούσε τακτικά, ακόμη και με τη μορφή της “παραγγελιάς”, που είχε λειτουργικότητα την περίοδο εκείνη. Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Δοϊτσίδης στο ρόλο της “παραγγελιάς”, καθώς από τη μορφή της προφορικής της κατάθεσης, είχε περάσει συνοδευόμενη από ένα σχετικό αντίτιμο, στη γραπτή και με σειρά κατάθεση της. Ένας ακόμη τομέας επιρροής του Δοϊτσίδη στις κομπανίες, προέκυπτε από τη συχνή παρουσία του στις διάφορες εκδηλώσεις του Βορείου Έβρου. Ερχόμενος με γνωστούς σολίστες του “αθηναϊκού σιναφιού” κυρίως στις εκδηλώσεις, παρουσίαζε ένα πρόγραμμα που είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό, προσφέροντας μάλιστα ένα πρότυπο δείγμα οργάνωσης του ρεπερτορίου στις ορχήστρες, που εναρμονίζονταν με τα νέα δεδομένα της εποχής. Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε τη σαφέστατη επιρροή και αλληλοδιάδραση του Δοϊτσίδη, με το κοινό, αλλά και με τους μουσικούς των δικτύων του τόπου του.

Ένα βασικό θέμα που πρέπει να θίξουμε, είναι η νέα μουσική τοποθέτηση του, αλλά και οι συνεργασίες του μέσα στο νέο δικτυακό περιβάλλον, όπου κινείται μετά την εγκατάσταση του στην πρωτεύουσα. Από τα πρώτα χρόνια διαμονής του στην Αθήνα, λόγω της παρουσίας του στο “θέατρο”, όπως και στα άλλα Μ.Μ.Ε., έχει την τύχη να γνωριστεί και να συνεργαστεί με αρκετούς “επιφανείς” μουσικούς του χώρου, πέραν των “παλιών” μουσικών της “παρέας” του από τον Έβρο που τον ακολούθησαν στην Αθήνα. Ο Κυριάκος Κωστούλας στο κλαρίνο, υπήρξε ένας από τους στενούς συνεργάτες του για αρκετές δεκαετίες, ενώ περιστασιακά συνεργάστηκε με τον Αριστείδη Βασιλάρη, τον Γιάννη Καραγιάννη, τον Βασίλη Σούκα κ.α., επίσης στο κλαρίνο. Στο βιολί, συνεργάστηκε με τον Στέφανο Βαρτάνη, τον Δημήτρη Λαβίδα (“Μπάγιας”) κ.α., ενώ στο τουμπελέκι τον συνόδευε ως επί το πλείστον ο Μάνθος Μπαλαμπάνης, αλλά και ο Γιώργος Γευγελής. Όπως έχουμε αναφέρει προηγουμένως, παγιώνεται στα χρόνια αυτά η “θρακιώτικη παραδοσιακή τυπική κομπανία”, αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί, ούτι και τουμπελέκι. Έτσι, οι περισσότεροι μουσικοί συνεργάτες του, παρατηρούνται στα συγκεκριμένα όργανα. Φυσικά, λόγω της δισκογραφίας και διαφόρων άλλων εκδηλώσεων και συνεργασιών, δούλευε και με μουσικούς που έπαιζαν άλλα όργανα όπως φλογέρα, γκάιντα, λαούτο, σαντούρι, κανονάκι κ.α. Η φλογέρα και η γκάιντα βέβαια υπήρχαν στα όργανα του θρακικού χώρου, αλλά άρχισαν τη συνύπαρξή τους με τα λοιπά όργανα, μετά την υπερτοπική διαμόρφωση της εν λόγω μουσικής. Στη φλογέρα ο πλέον βασικός συνεργάτης του ήταν ο Αριστείδης Βασιλάρης και ενίοτε ο “Ζαχαρδέλας”, ενώ στη γκάιντα ήταν πάντοτε μουσικοί από τον Έβρο, όπως ο συγχωριανός του Κώστας

Τζιογκίδης που προαναφέραμε και ο Θεόδωρος Κεκές (κάτοικος Αθηνών) από την Κυανή Διδυμοτείχου. Στο σαντούρι και το τσίμπαλο συνεργάστηκε με τους Νικόλαο Ερμόλαο, Αριστεΐδη Μόσχο, Νίκο Καρατάσο κ.α. Στο λαούτο με τον Μιχάλη Κλαπαδόρα, τον Σταύρο Ανδριανό κ.α., ενώ στο κανονάκι με τον Νίκο Στεφανίδη. Στον τελευταίο μουσικό πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα, γιατί ο Στεφανίδης δεν υπήρξε μόνο συνεργάτης του, αλλά ήταν και δάσκαλός του στο ούτι, με το οποίο επαναδραστηριοποιείται πλέον. Εδώ επισημαίνουμε, πως μετά την εγκατάσταση του στην Αθήνα, ο Δοϊτσίδης αντικαθιστά μόνιμα το τζιουμπούς με το ούτι, καθώς το δεύτερο θεωρούνταν πιο “σημαντικό όργανο”, εν αντιθέσει της “λαϊκότητας” του πρώτου. Όσο για τον Στεφανίδη, είναι το πρόσωπο το οποίο παίζει το σημαντικότερο ρόλο, στη διαμόρφωση του νέου μουσικού προφίλ του. Αφού αρχίζει η δραστηριοποίηση του πλέον σε ένα πανελλαδικό δίκτυο, θέλει να αναβαθμίσει τις μουσικές του γνώσεις, καθώς οι συνάδελφοι του νέου μουσικού περιβάλλοντος, είναι γνώστες μουσικών δρόμων, πενταγράμμου κ.λ.π. Έτσι, πραγματοποιεί μια δεύτερη μαθητεία κοντά στο Νίκο Στεφανίδη, ο οποίος έπαιζε και ούτι, παρά την κύρια ενασχόληση του με το κανονάκι. Η νέα του μαθητεία των βοηθά να γίνει “κοινωνός” των προαναφερομένων γνώσεων, ώστε να μπορεί να εργαστεί σε ένα υπερτοπικό μουσικό δίκτυο με το ρόλο του ουτίστα και πέραν της θρακιώτικης μουσικής. Στον τομέα αυτό μάλιστα εύρισκε πρόσφορο έδαφος, καθώς παλιότεροι ουτίστες όπως ο Αγάπιος Τομπούλης, είχαν φύγει από τη ζωή, αφήνοντας μεγάλο κενό στην παρουσία του οργάνου. Κλείνοντας το θέμα των συνεργασιών πρέπει να πούμε για τον Δοϊτσίδα ότι ως τραγουδιστής, αλλά και ως μουσικός στο ούτι, συνέπραξε μουσικά με αρκετά γνωστά ονόματα του ελληνικού καλλιτεχνικού χώρου, στα Μ.Μ.Ε., συναυλίες στο εσωτερικό και στο εξωτερικό κ.α., όπως Γιάννης Μαρκόπουλος, Μαρίζα Κωχ, Χρήστος Λεοντής, Βασίλης Παπακωνσταντίνου, Δόμνα Σαμίου κ.α. Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, ο Δοϊτσίδης της περιόδου αυτής, επεκτείνει το δίκτυο που κινείται στο μέγιστο, καθώς από το δίκτυο της Θράκης - της προηγούμενης περιόδου, οδηγείται στο πανελλαδικό και το παγκόσμιο. Η συσχέτιση των προειρημένων με τα δίκτυα του Βορείου Έβρου, έγκειται πλέον στην αποδοχή του θρακικού υπερτοπικού ρεπερτορίου, ως νέο μουσικοχορευτικό σώμα για τους ανθρώπους της περιοχής, αλλά και στην αναθεώρηση της προγενέστερης περιθωριακής αντίληψης για το μουσικοχορευτικό πολιτισμό τους, που τον κάνουν πλέον “σύμβολο”⁸⁶ τους.

⁸⁶ Ελευθέριος Αλεξιάκης, ό.π., σελ. 181-183

Ως τελευταία παράμετρο της υποπεριόδου αυτής, αφήσαμε το οικογενειακό φωνητικό σχήμα Δοϊτσίδα. Μετά τη νέα μουσική αφετηρία του στην πρωτεύουσα, στο φωνητικό μέρος των εμφανίσεων του, συμπράττουν μουσικά μαζί του οι δύο κόρες του Θεοπούλα και Λαμπριάννα, οι οποίες έδειχναν έφεση στο τραγούδι από την παιδική τους ηλικία, μεγαλώνοντας σε μια οικογένεια όπου η μουσική και ο χορός, κατείχαν σημαντική θέση. Από την παιδική τους ηλικία, πριν την κάθοδο τους στην Αθήνα, παρευρίσκονταν σε κάποιες εκδηλώσεις της “Πρόνοιας” κοντά στον πατέρα τους, αλλά από τα χρόνια του “θεάτρου”, αρχίζουν να τον συνοδεύουν φωνητικά σε όλες τις μουσικές του παρουσίες, πλην εκείνων στις οποίες μετείχε σαν μουσικός. Στη δισκογραφία, ραδιοφωνία και τηλεόραση εμφανίζονται από την εφηβική τους ηλικία στα τέλη του ’60 μέχρι και σήμερα, δημιουργώντας ένα μόνιμο φωνητικό τρίο (με τον πατέρα τους), είτε συνοδευτικά, είτε με δικό τους φωνητικό μέρος ως δίδυμο. Η επίδραση της εικόνας του μουσικού σχήματος Δοϊτσίδα, είχε δύο τομείς επιρροής στα μουσικά πράγματα του Βορείου Έβρου. Ο ένας τομέας ήταν η αποδοχή της γυναικείας παρουσίας στο “πατάρι” των πανηγυριών ή των κέντρων με άλλο ρόλο. Η μέχρι τότε εικόνα της γυναικείας παρουσίας στους προαναφερόμενους χώρους, είχε άλλο χαρακτήρα μιας και οι τραγουδίστριες και χορεύτριες παράλληλα - “ντιζέ”, όπως τις ονόμαζαν, θεωρούνταν όχι των δεόντων ηθών. Οι “ντιζέ” ασχολούνταν κυρίως με το “λαϊκο-ρεμπέτικο” ρεπερτόριο και με ορισμένα “πανελλαδικά δημοτικά” (κυρίως “συρτά”)⁸⁷, ερχόμενες από διάφορα αστικά κέντρα του βορειοελλαδικού χώρου και κατά παραγγελία χόρευαν “καρσιλαμάδες” και “τσιφτετέλια”, πολλές φορές πάνω στα τραπέζια. Η εικόνα αυτή για τα ήθη και τις πολιτισμικές πρακτικές του τόπου, γινόταν επικριτικά συνήθως αποδεκτή, αν και τη θεωρούσαν “μόδα”, καθώς έβλεπαν αντίστοιχες εικόνες στις ελληνικές ταινίες. Η γυναικεία παρουσία από τις αδελφές Δοϊτσίδα όμως λόγω της εικόνας που μετέδιδαν, βοήθησε στην “αποενοχοποίηση” του γυναικείου ρόλου, εφόσον έδιναν μια άλλη εικόνα. Εμφανιζόταν στο πλάι του πατέρα τους με φορεσιές, όπως και τα υπόλοιπα μέλη του συγκροτήματος, παρουσιάζοντας τραγουδιστικά, αλλά και χορευτικά υπερτοπικό ρεπερτόριο. Η φολκλορική και ταυτόχρονα οικογενειακή παρουσία τους, με διαφορετική προσέγγιση του μουσικού και χορευτικού φαινομένου, έδινε άλλη φυσιογνωμία στο σχήμα τους, που εκπροσωπούσε τότε ένα “καθωσπρέπει” καινούργιο ρεύμα. Το ρεύμα αυτό, έγινε αποδεκτό, μιας και αποτελούσε την

⁸⁷ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ.69

“αναβίωση” της παράδοσης τους σε άλλη βάση. Από την τελευταία παρατήρηση προκύπτει και ο δεύτερος τομέας επιρροής των δικτύων. Το παράδειγμα της οικογένειας Δοϊτσίδη, προσπάθησαν να μιμηθούν αρκετοί μουσικοί από το Βόρειο Έβρο, ιδίως αυτοί που τον αντικατέστησαν στο “θέατρο” της Δόρας Στράτου. Πέραν μιας μουσικής σχολής που διαμόρφωσε ως τραγουδιστής και ουτίστας αποτελώντας πρότυπο, “μίμηση” υπήρχε και στη μεικτή φωνητική ομάδα τους. Ο Κώστας Μπουζαμάνης που αντικαθιστά τον Δοϊτσίδη στο “θέατρο”, ηχογραφεί ένα δίσκο με θρακιώτικα και εμφανίζεται μουσικά για το μικρό χρονικό διάστημα που διαμένει στην Αθήνα, με τις Αθανασία Καραγιάννη (αδελφή μουσικού συνεργάτη του) και Αθανασία Φανακίδου από τους Ασβεστάδες Διδυμοτείχου. Ο Θανάσης Στοΐδης που έπεται στο “θέατρο” και τη δισκογραφία, εμφανίζεται και αυτός μαζί με την κόρη του Σουλτάνα Στοΐδου. Επομένως, διαπιστώνουμε σαφέστατα τις επιρροές από τα πρότυπα Δοϊτσίδη.

Καταληκτικά πρέπει να πούμε ότι η υποπερίοδος αυτή περιλαμβάνει μια σειρά από σημαντικά γεγονότα, το βαθύτερο νόημα των οποίων εμπεριέχει την αναγωγή του θρακιώτικου μουσικοχορευτικού πολιτισμού, από τοπικό σε υπερτοπικό “προϊόν”, μέσω της διαμόρφωσης από το “κέντρο” και την επιστροφή του στον τόπο με τη νέα του “επινοημένη” μορφή. Επακόλουθο αυτού ήταν η εμφανής επιρροή του θρακικού χώρου από τα πρότυπα Δοϊτσίδη και ιδίως των μουσικών δικτύων, που υιοθετούν και αναπαράγουν τις διάφορες εκφάνσεις της νέας μορφής του μουσικοχορευτικού πολιτισμού τους.

Ως έναρξη της επόμενης υποπεριόδου οριοθετούμε το 1980 και ως λήξη της, τυπικά το 1994, ενώ ουσιαστικά το τοποθετούμε στο 1990⁸⁸ περίπου. Στα χρόνια της υποπεριόδου αυτής θα σταθούμε λιγότερο, καθώς οι πράξεις του Δοϊτσίδη που σχετίζονται με την επίδραση του στα δίκτυα, έχουν αναλυθεί. Το καίριο σημείο των ετών αυτών, είναι η σταθερή στροφή του προς το μεταναστευτικό κοινό της πρωτεύουσας με θρακική καταγωγή, που πλέον βρίσκει σημείο αναφοράς στο «Θρακιώτικο Στέκι Δοϊτσίδη», που λειτουργεί από το 1980 μέχρι και το 1994, εξ’ ου και η χρονική οριοθέτηση της υποπεριόδου. Το παραπάνω κέντρο διασκέδασης, υπήρξε το μοναδικό μέχρι σήμερα στην Αθήνα, με κατά κόρον θρακικό ρεπερτόριο, εν αντιθέσει με άλλες περιοχές της Ελλάδας που είχαν δεκαετίες πριν αντίστοιχα κέντρα. Μετά από μια διαδρομή στα μουσικά πράγματα του χώρου, ως εκπρόσωπος

⁸⁸ Σσ. Όπως θα δούμε στον επίλογο της πτυχιακής, από το ’90 περίπου αλλάζουν αρκετά δεδομένα του θέματος που εξετάζουμε και έτσι η χρονολογία αυτή αποτελεί ουσιαστικό όριο.

του είδους, αλλά και ως μουσικός, με παροδική συμμετοχή ακόμη και σε “έθνικ”⁸⁹ δίσκο τη δεκαετία του ’70, ο Δοϊτσίδης στρέφεται πλέον αποκλειστικά στη θρακική μουσική, με κύριο χώρο δράσης το δικό του κέντρο. Από τα μέσα του ’70 αρχίζει και συγκροτείται στην πρωτεύουσα ένα συμπαγές μεταναστευτικό ρεύμα θρακιωτών⁹⁰, που αναζητά τα δικά του μουσικά σύμβολα, αλλά και τους χώρους διασκέδασης και συμμετοχής του σε μια νέα βίωση του πολιτισμού του, μέσα από τις μικροκοινότητες που σχηματίζουν στην πρωτεύουσα. Τα μουσικά πρόσωπα, που εξέφραζαν αυτό το ρεύμα στην Αθήνα ήταν ο Δοϊτσίδης και ο Αηδονίδης. Ο πρώτος ασχολούνταν επαγγελματικά με τη μουσική και ο δεύτερος ημιεπαγγελματικά, ενώ παράλληλα συνεργάζονταν μεταξύ τους κατά το χρονικό διάστημα αυτό. Όπως αντιλαμβανόμαστε η κατ’ επάγγελμα ενασχόληση του Δοϊτσίδα με τη μουσική, με πολλές συνεργασίες στο χώρο της πρωτεύουσας, αλλά και στην επαρχία, για να καλύψει τις εκδηλώσεις των κατά τόπους συλλόγων που άρχιζαν ενεργά τη δράση τους τα χρόνια αυτά, έκανε το θρακικό κοινό που τον ακολουθούσε στις διάφορες εμφανίσεις, να ζητά ένα μόνιμο χώρο. Μάλιστα είχε παρατηρηθεί το φαινόμενο να παρευρίσκεται σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις των θρακιωτών, όπως π.χ. στους γάμους, κόσμος πέραν των καλεσμένων που μάθαιναν για το γλέντι από συμπατριώτες τους και μετά το τυπικό τελετουργικό του γάμου, συνέχιζαν τις προχωρημένες ώρες, ένα γλέντι με “παραγγελιές”. Οι προαναφερθείσες ανάγκες λοιπόν οδήγησαν τον Δοϊτσίδα να δημιουργήσει ένα μόνιμο χώρο, όπως και έγινε με το «Θρακιώτικο Στέκι Δοϊτσίδα» στην Καλλιθέα. Κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του κέντρου, το ρεπερτόριο που παιζόταν ήταν σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα θρακιώτικο και ο ρόλος της “παραγγελιάς” με την οποία χόρευαν οι παρέες με τη σειρά, διατηρούσε σημαντική θέση. Βέβαια στην “ιδιοσυγκρασία” των θρακιωτών σε ό,τι αφορά τους κυκλικούς χορούς, οι “παραγγελιές”⁹¹ είχαν την έννοια ότι θα χορέψει κάποια παρέα πρώτη στη σειρά του κύκλου και όχι μόνοι τους, όπως συνέβαινε σε άλλες περιοχές (εκτός αν ήταν ζευγαρωτοί χοροί). Σύντομα όμως από τα μέσα της δεκαετίας του ’80 το μουσικό πρόγραμμα του κέντρου τροποποιήθηκε, γιατί οι “μεικτοί” γάμοι θρακών με άλλους πληθυσμούς αυξήθηκαν, αλλά και γιατί το κοινό που συμπεριλάμβανε στα ακούσματα του θρακιώτικη μουσική διευρύνθηκε, μετά από κάποια χρόνια εξοικείωσης του με αυτό. Έτσι ερχόταν άνθρωποι από

⁸⁹ Μαρίζα Κοχ, *Η Μαρίζα Κοχ και δυο ζυγίες παιχνίδια*, (LP) MINOS EMI, Αθήνα 1974

⁹⁰ Φάνης Μαλκίδης, ό.π., σελ. 296-300

⁹¹ Σσ. Αν και δεν εμβαθύνουμε στο ρόλο της παραγγελιάς στην πτυχιακή αυτή, ξεκαθαρίζουμε πως στα κατά τόπους θρακικά δίκτυα, δεν εξέλαβε πλην εξαιρέσεων, χαρακτήρα σημαντικό.

διάφορες περιοχές της χώρας για να γλεντήσουν “θρακιώτικα”, ζητώντας όμως και ορισμένα κομμάτια του τόπου τους. Επομένως και το πρόγραμμα του κέντρου, υπέστη κάποιες αλλαγές ούτως ώστε να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του κοινού, συμπληρώνοντας εκτός των άλλων και “λαϊκό” πρόγραμμα προς “εξυπηρέτηση”⁹². Από τα παραπάνω προκύπτει ένα ακόμη μεγάλο ζήτημα που αφορά γενικότερα το χώρο της παραδοσιακής μουσικής πανελλαδικά, αλλά και τους εκπροσώπους της. Μετά την υπερτοπική επίδραση μουσικών από διάφορες περιοχές της χώρας σε ένα ευρύτερο ακροατήριο, μεταβλήθηκε η προγενέστερη δομή των μουσικών δρωμένων στα μαγαζιά των μεγάλων αστικών κέντρων αρχικά και κατόπιν στην περιφέρεια, σε μικρότερο βέβαια βαθμό, με “άνοιγμα” του ρεπερτορίου και σε άλλες περιοχές. Ως εκ τούτου λοιπόν, “γαλουχήθηκε” και μια νεότερη γενιά μουσικών που θα κάλυπτε τις αντίστοιχες μουσικές ανάγκες, στα πλαίσια ενός ευρύχωρου πλέον μουσικού φάσματος (Μ.Μ.Ε., κέντρα, συναυλίες κ.λ.π.), όπου και θα δραστηριοποιούνταν. Τέτοια πρόσωπα που συνεργάζονται κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του ’80 και μετά με τον Δοϊτσίδα αναφέρονται λίγο παρακάτω, στην ενότητα που αφορά τους μουσικούς συνεργάτες στο κέντρο του. Παρατηρούμε λοιπόν στα χρόνια αυτά, τη δράση του Δοϊτσίδα σε έναν υπερτοπικό χώρο, με κύριο αποδέκτη το ευρύ θρακικό δίκτυο της πρωτεύουσας, όχι όμως και’ αποκλειστικότητα, όπως περιγράψαμε προηγούμενα. Όσον αφορά το νεότερο αυτό θρακικό μουσικό δίκτυο, πρέπει να πούμε πως κατά καιρούς κινούνται άνθρωποι (μουσικοί και μη) από τη γενέτειρα περιοχή προς το κέντρο και αντίστροφα, μεταφέροντας τα νεότερα μηνύματα που εισπράττουν στον τόπο τους. Πράγμα που συμβαίνει επίσης και κατά τη διάρκεια των πανηγυριών του θέρους, όπου παρευρίσκεται ο Δοϊτσίδης στην περιοχή του. Το βασικό σημείο του χρονικού διαστήματος αυτού, είναι η συγκρότηση ενός νεότερου θρακικού μουσικού δικτύου στην πρωτεύουσα, που δημιουργείται στα πλαίσια των μεταναστευτικών κοινοτήτων με καταγωγή από το γεωγραφικό χώρο της Θράκης και ιδιαίτερα από το Βόρειο Έβρο, για το οποίο γίνεται σημείο αναφοράς ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, όπως και το κέντρο του. Ένα ακόμη σημείο που σχετίζεται με τα δίκτυα του Βορείου Έβρου, έγκειται στις επιρροές του ρεπερτορίου του κέντρου, με κομμάτια από άλλες περιοχές του Ελληνισμού (π.χ. νησιώτικα, ποντιακά κ.α.), που περνούν σταδιακά και στις κομπανίες του εν λόγω χώρου. Βέβαια, οι

⁹² Σσ. Σχετικά με το θέμα ο Δοϊτσίδης, αναφέρει πως το “λαϊκό” πρόγραμμα είχε ζήτηση εκείνη την περίοδο και για να καλύπτονται οι ανάγκες των πελατών, το προσέθεσε στο πρόγραμμα του κέντρου.

προαναφερθείσες επιρροές οφείλονται και σε άλλους τοπικούς και μη μουσικούς, που αρχίζουν την επίδραση τους στο χώρο, διαμορφώνοντας το νεοτοπικό ρεπερτόριο, για το οποίο θα μιλήσουμε στις επόμενες περιπτώσεις μουσικών.

Στα χρόνια της λειτουργίας του κέντρου πέρασαν αρκετοί μουσικοί συνεργάτες, από τον Έβρο, αλλά και από το “αθηναϊκό” σινάφι. Πέραν του Χρόνη Αηδονίδη που παρευρισκόταν τακτικά, αλλά και ως μόνιμος συνεργάτης για αρκετές σεζόν, από το χώρο του Έβρου πέρασαν ο Σταύρος Σταυρίδης και ο Πολυχρόνης Γρηγορίδης στο βιολί από την Καρωτή Διδυμοτείχου, ο Χρήστος Καμπακάκης στο κλαρίνο από τη Θυμαριά Φερών, ο Ισμαήλ Κιουτσούκ, ο Γιάννης Μπαλεκτής, ο Χρήστος Τσολακίδης στα κρουστά από το Διδυμότειχο (και οι τρεις τον στην καταγωγή) και στη γκάιντα ο Χρήστος Ζιατάκης από την Κυανή Διδυμοτείχου και ο Παναγιώτης Τσιτσιλίδης από την Καρωτή Διδυμοτείχου. Από το “αθηναϊκό σινάφι”⁹³ πέρασαν ο Κυριάκος Κωστούλας, ο Θωδωρής Γεωργόπουλος, ο Γιώργος Κωτσίνης και ο Κώστας Δήμου στο κλαρίνο, ο Αλέκος Αραπάκης στο βιολί, ο Χρήστος Ζώτος στο λαούτο, στα κρουστά ο Γιώργος Γιαννόπουλος, ο Χρήστος Κουντεμάνης, η Μαρία Νούσια και στο τραγούδι, ο Χρυσόστομος Μητροπάνος και η Αγγελική Παπαθανασίου.

Από όλες τις παραπάνω περιπτώσεις μουσικών συνεργατών, πρέπει να σταθούμε σε αυτή του Χρόνη Αηδονίδη γιατί εμφανίζει κάποια ουσιαστικά χαρακτηριστικά για τη μετέπειτα πορεία του θρακικού τραγουδιού και σχετίζεται με την περίπτωση του Δοϊτσίδα. Οι δύο θρακιώτες καλλιτέχνες συνεργάζονταν από τις αρχές της δεκαετίας του ’70 περιστασιακά, ενώ από τα μέσα της ίδιας δεκαετίας μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του ’80 πιο στενά. Ο Χρόνης Αηδονίδης από τη δεκαετία του ’50 που κάνει την εμφάνιση του στο χώρο, είχε διαμορφώσει ένα υπερτοπικό προφίλ μέσα από τη δισκογραφία, τις ραδιοτηλεοπτικές εκπομπές κ.α., αναδεικνύοντας ένα “λόγιο ύφος”, ως προς τις προσεγγίσεις κομματιών του βορειοελλαδικού χώρου. Επιπλέον σε χώρους δράσης του θρακικού μουσικοχορευτικού πολιτισμού όπως το “θέατρο Δόρα Στράτου”, αλλά και στα διάφορα γλέντια όπως γάμοι, χοροί συλλόγων, πανηγύρια, ο Αηδονίδης με το “ρόλο” του, δεν μπορούσε να καλύψει το περιεχόμενο τους. Έτσι μετά την παγίωση ενός πρώτου μουσικοχορευτικού σώματος, αρχίζει να συνεργάζεται με το συγχωριανό του Δοϊτσίδα, που πρωτοστατούσε στα πράγματα, ώστε να προσεγγίσει το κοινό της

⁹³ Γιώργος Παπαδάκης, «Μουσική και μουσικοί της Θράκης», στο : *Μουσική και μουσικοί της Θράκης*, σελ. 18

περιοχής του. Οι πρώτες του εμφανίσεις λοιπόν σε εκδηλώσεις του Βορείου Έβρου, παρατηρούνται στα μέσα του '70 με το συγκρότημα του Δοϊτσίδα, διατηρώντας ένα μέρος του προγράμματος κυρίως στην αρχή του, με “αργά” ως επί το πλείστον κομμάτια. Μέχρι και τα μέσα του '80 οι επαφές του με τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, ταυτίζονται με εκείνες του Δοϊτσίδα, γιατί σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα εγγράφονται στα πλαίσια του συγκροτήματος του. Επιπρόσθετα η μη κατ’ επάγγελμα ενασχόληση του με τη μουσική, δεν τον βοηθούσε σε μουσικές συνεργασίες με την περιοχή και ως εκ τούτου δεν διέθετε μουσικό συγκρότημα. Βάσει των παραπάνω εξηγείται ο περιορισμένος ρόλος επιρροής του στα δίκτυα του Βορείου Έβρου, εν αντιθέσει με αυτόν του Δοϊτσίδα, του οποίου οι σχέσεις με τον τόπο του, διατηρούσαν μια συνέχεια. Φυσικά όπως θα δούμε στο τρίτο μέρος της εργασίας μας, ο ρόλος του μετά τη δεκαετία του '90 θα αλλάξει και θα γίνει πολύ καταλυτικότερος από αυτόν του παρελθόντος, τουλάχιστον σε ορισμένους τομείς.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα του Δοϊτσίδα πρέπει να πούμε πως η τρίτη υποπερίοδος της δεύτερης μεγάλης περιόδου, που ξεκινά από τη δεκαετία του '90 και φτάνει μέχρι σήμερα, θα αναλυθεί όπως και των εν ζωή άλλων μουσικών στο τελευταίο μέρος της εργασίας, στα πλαίσια μιας γενικότερης περιγραφής του μουσικού τοπίου των τελευταίων είκοσι περίπου ετών.

Ανακεφαλαιώνοντας τη μακρόχρονη μουσική πορεία του Δοϊτσίδα στα μουσικά δίκτυα του τόπου του, κρατάμε το σημαντικό ρόλο που έπαιξε στο πλαίσιο της διαρκούς διαμόρφωσης τους. Διανύει μια διαδρομή σταδιακής εξέλιξης στο χώρο, καθώς από μουσικός του δικτύου του γεωγραφικού του χώρου, γίνεται μουσικός των δικτύων του Βορείου Έβρου, έπειτα της Θράκης και μετά την “αναγνώριση” του κέντρου, υπερτοπικός μουσικός που επεκτείνει το δίκτυο του πανελλαδικά, αλλά και παγκόσμια. Ενώ αρχικά “γαλουχείται”, με τα πολιτισμικά και μουσικά χαρακτηριστικά του τόπου του, λόγω της θέσης του ως υπερτοπικός και ένας από τους πρώτους μουσικούς εκπροσώπους του είδους, αργότερα και σε μια περίοδο που οι νεότερες τάσεις τείνουν να τα εξαλείψουν, “τροφοδοτεί” ο ίδιος με νέα “φίλτραρισμένα” από το κέντρο πολιτισμικά και μουσικά χαρακτηριστικά, τον τόπο του.



Φωτογραφία Β.2.1. Βρυσικά Διδυμοτείχου 1957-58, Χρήστος Κανακίδης (κλαρίνο), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (τζιουμπούς), Πολυχρόνης Γρηγορίδης (βιολί).



Φωτογραφία Β.2.2. Διδυμότειχο 1967, Κώστας Τζιογκίδης (ταραμπούκα), Παναγιώτης Πετρόπουλος (κλαρίνο), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (τζιουμπούς-τραγουδι), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί).



Φωτογραφία Β.2.3. Θέατρο «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1968-69, Χρήστος Κανακίδης (κλαρίνο), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι), Δόρα Στράτου, Κώστας Τζιογκίδης (γκάιντα), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί).



Φωτογραφία Β.2.4.: Αθήνα, γύρω στο 1970, Καρσοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι).



Φωτογραφία Β.2.5.: Αθήνα, γύρω στο 1970, Χρήστος Συμεωνίδης (τραγούδι), Μάνθος Μπαλαμπάνης (τουμπελέκι), Στέφανος Βαρτάνης (βιολί), Νίκος Στεφανίδης (κανονάκι), Καρσοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι).



Φωτογραφία Β.2.6.: Βέλγιο 1974, Θεοπούλα Δοϊτσίδα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα (τραγούδι), Δημήτρης Λαβίδας (βιολί), Κυριάκος Κωστούλας (κλαρίνο), Καρσοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι).



Φωτογραφία Β.2.7.: Διδυμότειχο 1976-77, Θεοπούλα Δοϊτσίδα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Παναγιώτης Πετρόπουλος (κλαρίνο), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι).



Φωτογραφία Β.2.8.: «Θρακιώτικο Στέκι Δοϊτσίδα», Αθήνα 1981-82, Χρήστος Τσολακίδης (τουμπελέκι), Χρήστος Καμπακάκης (κλαρίνο), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι-τραγούδι), Λαμπριάννα Δοϊτσίδα και Θεοπούλα Δοϊτσίδα (τραγούδι).



Φωτογραφία Β.2.9.: Χρυσούπολη Καβάλας, γύρω στο 1985, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα (τραγούδι), Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης (ούτι-τραγούδι), Χρήστος Καμπακάκης (κλαρίνο), Πολυχρόνης Γρηγορίδης (βιολί), Μίμης Αγγούσης (τουμπελέκι).

B3. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΟΥΡΜΑ

Η περίπτωση του Γιώργου Μπουρμά (“Βούλγαρος”), παρουσιάζει στοιχεία της νεότερης ιστορίας μας, καθώς “ενσαρκώνει” το παράδειγμα του πολιτικού πρόσφυγα, που η μουσική του παιδεία καλλιεργείται μέσα από το κοινωνικοπολιτικό σύστημα μιας χώρας του πρώην “ανατολικού” μπλοκ, όπως είναι η Βουλγαρία. Ο Μπουρμάς θα βρεθεί μετά τη μεταπολίτευση στα πάτρια εδάφη, μεταφέροντας ιδέες και γνώσεις, ενός άλλου μοντέλου μουσικής προσέγγισης και θα δημιουργήσει τη δική του “σχολή”. Με εφιαλτήριο του τη συστηματική μουσική εκπαίδευση και εργασία του ως επαγγελματία στο κλαρίνο, έρχεται στην πατρίδα του και “ιδρύει” μια νέα σχολή “κλαριντζήδων” στο Βόρειο Έβρο⁹⁴, που φέρει όμως σαφέστατες τις επιρροές από τη λαϊκή μουσική της γείτονας χώρας, όπως αυτές προσαρμόστηκαν στο εθνικό-ιδεολογικό μοντέλο της μουσικής τους παιδείας. Επομένως μετά την άφιξη σε ένα χώρο, όπου υφολογικά και ρυθμικά υπήρχαν εμφανείς επιρροές και συγκλίσεις, εφόσον υπάρχει και θρακική βουλγάρικη μουσική από την αντίστοιχη γεωγραφική περιοχή, έγινε ένα “πάντρεμα” της “λόγιας” μουσικής του κατάρτισης με τα λαϊκά ακούσματα της περιοχής του. Στα μέσα της δεκαετίας του ’70 που επιστρέφει, βρίσκει τη μουσική του τόπου του να διαμορφώνεται από υπερτοπικούς εκπροσώπους, που συμπεριλάμβαναν τοπικούς μουσικούς σε δισκογραφικές δουλειές και εκδηλώσεις, στα σημεία που το “αθηναϊκό μουσικό σινάφι”, αδυνατούσε να υπηρετήσει επαρκώς. Επιπλέον, από τα μεταναστευτικά ρεύματα της εποχής στο εσωτερικό και το εξωτερικό, “απογυμνώνεται”⁹⁵ μουσικά ο Βόρειος Έβρος, χωρίς να διαθέτει επαρκείς μουσικά εκπροσώπους να καλύψουν τις μουσικές και προπάντων τις διδακτικές ανάγκες των “λαϊκών” μουσικών οργάνων. Έτσι βρίσκει πρόσφορο έδαφος και δημιουργεί τη δική του “μουσική σχολή”, προσφέροντας τους πρώτους νέους μουσικούς στο κλαρίνο, που εμφανίζουν ένα ιδιαίτερο “βαλκανικό” ηχόχρωμα του ευρύτερου θρακικού χώρου, άνευ συνόρων και εθνικών μουσικών διακρίσεων, καθώς αποτελεί “συνοθύλευμα” τους. Εξαιτίας των παραπάνω χαρακτηριστικών της, η εν λόγω μουσική γίνεται αποδεκτή από τον κόσμο της περιοχής, που εκλαμβάνει ένα αρτιότερο τεχνικά και μουσικά άκουσμα των ρυθμών του, από αυτό των τοπικών μουσικών, καθιστώντας την ως άλλη εναλλακτική πρόταση θρακικής μουσικής, με

⁹⁴ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 72-74

⁹⁵ αυτόθι, σελ. 69

εμφανή τα σημάδια επίδρασης στη διαμόρφωση του νεοτοπικού ρεπερτορίου από τα μέσα του '80 και έπειτα.

Ο Γιώργος Μπουρμάς γεννήθηκε το 1927 στο Θούριο Ορεστιάδας και εγκαταστάθηκε από το 1933 στο χωριό Στέρνα Ορεστιάδας, εξαιτίας του δεύτερου γάμου της μητέρας του μετά από χηρεία. Εκεί κάνει τα πρώτα του μουσικά βήματα στην τρομπέτα κατά τα σχολικά του χρόνια ενώ αργότερα, κατά την εφηβική ηλικία, αρχίζει την ενασχόληση του με το κλαρίνο. Αρραβωνιάζεται λίγο πριν την αναχώρηση του για το “δημοκρατικό στρατό”, στον οποίο κατατάσσεται το 1947. Μετά την έκβαση του πολέμου το 1949 και την υποχρεωτική φυγή από την Ελλάδα, εγκαθίσταται στη Βουλγαρία, αρχικά στη Σόφια και μετά στη γειτονική πόλη Πέρμιχ. Εκεί συνάπτει δύο γάμους, πρώτα με μια Βουλγάρα, με την οποία αποκτά δύο παιδιά και μετά με μια Ελληνίδα, με την οποία αποκτά άλλο ένα. Μετά από μια διακοπή δεκαετίας και πλέον από το μουσικό χώρο, αρχίζει ξανά την περιστασιακή του ενασχόληση στις αρχές της δεκαετίας του '60, ενώ από το 1965 που δίνει εισαγωγικές εξετάσεις σε κρατικό μουσικό ίδρυμα, ξεκινά τη συστηματική εκπαίδευση του, αποφοιτώντας το 1972. Παράλληλα δραστηριοποιείται ενεργά μουσικά από την ίδια χρονική περίοδο, αλλά και μετά την απόκτηση του πτυχίου ως επαγγελματίας πλέον. Μετά τη μεταπολίτευση, το 1976 γίνεται αποδεκτό το αίτημα του για επιστροφή στην πατρίδα του, παντρεύεται την πρώην συγχωριανή αρραβωνιαστικιά του, την οποία χάνει σύντομα, ενώ τα τελευταία χρόνια, συμβιώνει με τη Λεμονιά Βουδούρη, μια γυναίκα από την περιοχή του, με την οποία ζει μέχρι σήμερα, στη Στέρνα Ορεστιάδας. Στην πατρίδα του κάνει ένα νέο μουσικό ξεκίνημα, με κύριο χώρο δράσης τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, πράγμα που θα συνεχιστεί για ένα χρονικό διάστημα τριάντα περίπου ετών, με την ιδιότητα του μουσικού, αλλά και του δασκάλου στο κλαρίνο.

Τη μουσική σταδιοδρομία του Γιώργου Μπουρμά, θα την διαιρέσουμε σε τρεις περιόδους, ώστε να προσεγγίσουμε το βαθύτερο νόημα του μουσικού του προσανατολισμού, αλλά και τη σχέση του με τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τα παιδικά του χρόνια έως και τη φυγή από το χωριό του, για τον εμφύλιο πόλεμο το 1947. Στα χρόνια αυτά έρχεται σε πρώτη επαφή με τη μουσική, μαθαίνοντας στα πλαίσια του σχολείου τρομπέτα, ενώ λίγο αργότερα, στα εφηβικά του χρόνια, αρχίζει την ενασχόληση του με το κλαρίνο. Η επαγγελματική του δράση την περίοδο αυτή είναι μηδαμινή και δεν ξεπερνά τα όρια της κοινότητας του. Εξαιτίας της ελάχιστης μουσικής ενασχόλησης στην περίοδο αυτή, αλλά και της

εκ νέου εκπαιδευσεως και δράσης του ως μουσικός πέραν των εθνικών ορίων, που περιλαμβάνει η επόμενη περίοδος κατά τα έτη περ.1960-1976, θα σταθούμε μερικώς σε αυτές (αν και περισσότερο στη δεύτερη, μιας και περιλαμβάνει τη νέα μουσική “εμβάπτιση” του) γιατί ξεφεύγουν των μουσικών τεκταινομένων στο Βόρειο Έβρο. Η περίοδος που θα εστιάσουμε είναι η τρίτη, καθώς περιλαμβάνει τα χρόνια της επιστροφής του στον τόπο του (1976) και την ενεργητικότετη επαγγελματική δράση του εκεί για μια τριακονταετία περίπου, επηρεάζοντας με το μουσικό του ύφος την περιοχή του και συγκροτώντας μια “νέα σχολή” οργανοπαικτών του κλαρίνου, που αποτελούν σε σημαντικό βαθμό, τη συνέχεια του οργάνου στον εν λόγω χώρο.

Η σχέση του Γιώργου Μπουρμά με τη μουσική ξεκινά στην παιδική του ηλικία, όταν μαθαίνει στα πλαίσια του σχολείου κάποια εμβατήρια παρελάσεων στην τρομπέτα. Έπειτα κατά την εφηβική του ηλικία παίζει αυτοσχέδιας κατασκευής φλογέρα από καλάμι, όπως πολλοί νέοι του χωριού του και όχι μόνο⁹⁶, οι οποίοι γινόταν βοσκοί για να εξασφαλίσουν ένα μικρό έστω προσωπικό οικονομικό εισόδημα. Στη φάση που γινόταν τσοπάνηδες είχαν την ευχέρεια στη διάρκεια όλης της ημέρας που βρισκόταν στις βοσκές να συναντώνται με άλλους νέους και να “αλληλοδιδάσκονται”, κάποια κομμάτια του τοπικού ρεπερτορίου που μπορούσαν να αποδώσουν στο συγκεκριμένο όργανο. Τον ίδιο δρόμο ακολουθεί και ο Μπουρμάς, ο οποίος πηγαίνει ως τσοπάνος στο γειτονικό κεφαλοχώρι Νέα Βύσσα, ενώ παράλληλα μαζεύει πατάτες στα αγροκτήματα του ίδιου χωριού, που τις εμπορεύεται φθηνότερα στα καφενεία, με στόχο την προσέλκυση πελατών, ώστε να συγκεντρώσει ένα συγκεκριμένο χρηματικό ποσό, για την απόκτηση ενός οργάνου. Η επιθυμία του για αγορά ενός κλαρίνου ήταν στις προτεραιότητες του, όμως λόγω των δυσμενών οικονομικών συγκυριών της οικογένειας του, αλλά και της εποχής, καθώς αναφερόμαστε στα χρόνια της κατοχής, δεν ήταν εύκολα εφικτό. Μάλιστα χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει μεταξύ άλλων: «...παππού Μοσχοφρύδης στην Ορεσιάδα πουλούσε ένα κλαρίνο 300 οκάδες στάρι, 'μεις δεν είχαμε δυνάμεις και πήγα τσομπάνης στη Βύσσα, μάζενα και πατάτες και τις πουλούσα 50% φθηνότερα στα καφενεία για να μαζέψω τα λεφτά για το κλαρίνο...»⁹⁷. Τελικά αφού συγκεντρώνει το

⁹⁶ αυτόθι, σελ. 49-50

⁹⁷ Σσ. Από αυτήν την τοποθέτηση του Μπουρμά, πληροφορούμαστε το καθεστώς που επικρατούσε στις δεσοληνίες της αγροτικής κοινωνίας του Έβρου, που προσεγγίζονταν και πραγματοποιούνταν και σε είδος. Στο ίδιο γεγονός αναφέρεται και ο Δοϊτσιδής, που λέει πως ορισμένες φορές, πήγαιναν να παίξουν σε κάποιο γάμο με αντίτιμο αγροτικά προϊόντα. Σε ό,τι αφορά το κατάστημα μουσικών οργάνων, καθώς γνωρίζουμε τις δυσκολίες εύρεσης στην αγορά, μας πληροφορεί πως εμπορευόταν και άλλα πράγματα, χωρίς να αποτελεί ένα κατ' εξοχήν μουσικό μαγαζί.

ποσό, πραγματοποιεί την αγορά ενός ελαττωματικού οργάνου το 1943-1944, που για τις παρούσες συνθήκες όμως και προπάντων για τον ίδιο, είχε σημαντική αξία. Ασχολείται με την εκμάθηση του κλαρίνου, όποτε βρίσκει χρόνο από τις αγροτοκτηνοτροφικές δουλειές του, ενώ πριν την αναχώρηση του για το “δημοκρατικό στρατό” το 1947, παρίσταται ως μουσικός σε ένα γλέντι της κοινότητας του. Μαζί με το συγχωριανό του Χρήστο Τσονίδη στο βιολί τους καλούν σε έναν αρραβώνα στο χωριό τους, συνεργαζόμενοι περιστασιακά έτσι για την κάλυψη της συγκεκριμένης ανάγκης, χωρίς να αποτελούν μέλη κομπανίας. Έχουμε αναφερθεί διεξοδικά στις προηγούμενες ενότητες για τη ρευστή κατάσταση, κατά τα χρόνια αυτά που πραγματοποιείται το “πέραςμα” από τα λεγόμενα όργανα ανοικτού χώρου, στα όργανα της τυπικής εβρίτικης κομπανίας. Επομένως, η μη περαιτέρω επαγγελματική δραστηριοποίηση του Μπουρμά με τη μουσική, έστω και στα πλαίσια του δικτύου του είναι κατανοητή, εφόσον δεν είχαν παγιωθεί οι “παρέες” και δεν υπήρχαν μουσικοί συνεργάτες σε κάθε περιοχή, πέραν των λίγων γνωστών μουσικών σχημάτων και αυτών που διέθεταν πολύ χαμηλό μουσικό επίπεδο, πολλές φορές χωρίς τις στοιχειώδεις καν γνώσεις του οργάνου τους. Στα χρόνια της εμφύλιας σύρραξης που ακολουθούν, διασκέδαζε ενίοτε τους συμπατριώτες και συναγωνιστές του στα βουνά παίζοντας κλαρίνο, με τη συνοδεία ενός τενεκέ, που έπαιζε κάποιος από το χωριό Λάβαρα Διδυμοτείχου. Βέβαια η μουσική δράση του στο “αντάρτικό” είναι σχεδόν μηδαμινή και λόγω των συνθηκών, οπότε δεν μπορούμε να πούμε πως εξυπηρετούσε μουσικά ένα ιδιότυπο δίκτυο, όπως αυτό των ανταρτών, γιατί δεν συγκροτήθηκε ποτέ ένα τέτοιου τύπου δίκτυο, ως προς τον τομέα της μουσικής τουλάχιστον.

Συνοψίζοντας τα χρόνια της πρώτης αυτής περιόδου, αναφέρουμε πως η μουσική του πορεία, συγκριτικά με αυτήν που θα ακολουθήσει ως πολιτικός πρόσφυγας τα επόμενα χρόνια, είναι μηδαμινή, καθώς πέραν από την πρώτη του επαφή με τη μουσική, η δραστηριοποίηση του αφορά ένα μικρό γλεντικό επεισόδιο της κοινότητας του. Εφόσον δεν συμμετείχε σε κομπανία για τους γνωστούς προαναφερόμενους λόγους, η ακτίνα δράσης του δεν άγγιξε καν τα γεωγραφικά όρια του μουσικού του δικτύου. Έτσι εντοπίζεται μόνο στο ενδοκοινοτικό δίκτυο της Στέρνας, αλλά και εκεί με περιορισμένο ρόλο.

Η δεύτερη περίοδος της μουσικής πορείας του Γιώργου Μπουρμά αρχίζει τη δεκαετία του '60 στη Βουλγαρία, όπου διαβιεί πλέον ως πολιτικός πρόσφυγας. Μετά τη δημιουργία οικογένειας και μόνιμης επαγγελματικής αποκατάστασης στα πλαίσια

του κομμουνιστικού καθεστώτος του ανατολικού μπλοκ, επαναπροσεγγίζει το κλαρίνο, που είχε αφήσει για περισσότερο από δέκα χρόνια. Από το 1960 περίπου μέχρι και το 1965 η ενασχόληση του με τη μουσική εμφανίζει περιστασιακό χαρακτήρα, καθώς παρατηρείται στις διάφορες εκδηλώσεις των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων και στη συνοδεία τοπικών βουλγάρικων χορευτικών συγκροτημάτων. Η ουσιαστική νέα του αφετηρία πραγματοποιείται το 1965 όταν η γενική γραμματεία του Κομμουνιστικού Κόμματος Βουλγαρίας σε συνεργασία με τους Έλληνες εκπροσώπους των πολιτικών προσφύγων της Βουλγαρίας, αλλά και τον πρώτο γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας εξωτερικού Απόστολο Γκρόζο, οργανώνουν μια εκδήλωση με στόχο την ανάδειξη του ρόλου των πολιτικών προσφύγων στον πολιτιστικό τομέα και την κοινή φιλία και συνεργασία τους πάνω στη μουσική (αλλά και όχι μόνο), μέσα από το βίωμα του καθεστώτος. Με αφορμή την εκδήλωση αυτή στην οποία θα συμμετείχαν πολιτικοί πρόσφυγες από δεκαεννέα πόλεις της Βουλγαρίας, εξασκούνταν σε πρακτικό τουλάχιστον επίπεδο, μουσικά σχήματα αποτελούμενα από Έλληνες πάνω σε κομμάτια λαϊκής ελληνικής και βουλγάρικης μουσικής, που θα παρουσιάζονταν σε μια κεντρική εκδήλωση στη Σόφια. Στην εν λόγω εκδήλωση διακρίνεται ο Μπουρμάς, αν και δεν είχε λάβει μέχρι εκείνη τη στιγμή συστηματική εκπαίδευση, κερδίζοντας την πρωτιά, έναντι βέβαια ενός ερασιτεχνικού μουσικού δυναμικού και όχι ενός αντίστοιχου ανταγωνιστικού δυναμικού. Η διάκριση, του δίνει την ευκαιρία για είσοδο στο κρατικό μουσικό ίδρυμα της πόλης του, υπό την αιγίδα του υπουργείου πολιτισμού της γειτονικής χώρας, αφού πρώτα προετοιμάζεται μουσικά για τις εισαγωγικές εξετάσεις. Εγκαινιάζει έτσι μια νέα περίοδο, στη διάρκεια της οποίας μεταβάλλεται από λαϊκός μουσικός σε γνώστης συστηματικής εκπαίδευσης και μάλιστα διπλωματούχος, με επίκεντρο πάντοτε τη βουλγάρικη μουσική, γιατί η ενασχόληση του με την ελληνική λαϊκή μουσική, ήταν παροδική για εκδηλώσεις όπως το προαναφερθέν φεστιβάλ κ.α. Με την επίσημη εισαγωγή του στα μουσικά πράγματα της Βουλγαρίας, διαμορφώνει το αντίστοιχο μουσικό ύφος που εκπροσωπούσε τότε ο θεσμός της κρατικής εκπαίδευσης με σαφέστατο προσανατολισμό που προερχόταν από την κεντρική εξουσία. Ως γνωστόν τα χρόνια αυτά, στο τιμόνι της Βουλγαρίας βρισκόταν το κομμουνιστικό κόμμα της χώρας, με σαφή ιδεολογική οπτική για τον τομέα της μουσικής, που σχετίζεται με κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά κ.α. συμφραζόμενα. Επομένως ο Μπουρμάς των χρόνων αυτών, γίνεται μέρος του πολιτικού συστήματος της χώρας σε ό,τι αφορά τη μουσική, γεγονός αποδεκτό από τον ίδιο καθώς

αντικατόπτριζε και τα δικά του ιδεώδη⁹⁸, ενώ παράλληλα είχε την αντανάκλαση του και στο παίξιμο. Με βάση τις δύο μεγάλες μουσικές κατηγοριοποιήσεις της βουλγαρικής μουσικής σε *narodna musica* (λαϊκή μουσική) και *svatbarska musica* (μουσική του γάμου ή του δρόμου), ο Γιώργος Μπουρμάς κατευθυνόμενος από κρατικούς φορείς ακολουθεί το “μουσικό ρεύμα” της *narodna muzica*, που υποστηριζόταν από την κεντρική εξουσία. Εν συντομία, ώστε να μην ξεφύγουμε από το θέμα μας, πρέπει να πούμε πως η *narodna muzica* είναι η “παραδοσιακή” κατ’εμάς μουσική, που παιζόταν στην ύπαιθρο από τους λαϊκούς μουσικούς παλαιότερα. Μετά την εγκαθίδρυση του κομμουνιστικού καθεστώτος με συγκεκριμένη οπτική για το θέμα, το μουσικό αυτό “ρεύμα” πέρασε από ένα “φιλτράρισμα” και μια “κατασκευή” με βάση τα πρότυπα της κλασικής μουσικής, μεταβαλλόμενο σε συνθέσεις, ενώ παράλληλα ενισχύθηκε με περίπλοκους συγχορδιακούς κύκλους και όργανα συμφωνικής ορχήστρας. Η δε *svatbarska musica* ήταν η μουσική που παιζόταν στους δρόμους και γενικότερα σε λαϊκές εκδηλώσεις, χωρίς να φέρει όμως τα “εθνικά” χαρακτηριστικά και την “καθαρότητα” της *narodna musica* του βουλγαρικού έθνους, καθώς εμπεριείχε στοιχεία του ευρύτερου βαλκανικού χώρου από την Ελλάδα, Τουρκία, πρώην Γιουγκοσλαβία κ.λ.π., εκπροσωπούμενη μάλιστα συχνά από *rom* ή Τούρκους μειονοτικούς μουσικούς κ.α. Βέβαια οι παραπάνω αναφορές μας για τα δύο αυτά μουσικά ρεύματα είναι πολύ γενικές, για να καλύψουν ένα μεγάλο φάσμα της σύγχρονης ιστορίας της βουλγαρικής μουσικής. Σύμφωνα με τον Timothy Rice⁹⁹ από τον οποίο αντλούμε τις σχετικές πληροφορίες, η προγενέστερη κατάσταση στη βουλγαρική μουσική, αλλά και η μεταγενέστερη, ιδιαίτερα μετά την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος, διαφοροποιείται, με τις συνισταμένες των παραπάνω “ρευμάτων” να τροποποιούνται και τις διαφορές να αμβλύνονται. Το δικό μας ενδιαφέρον πάντως επικεντρώνεται στα χαρακτηριστικά της περιόδου που αναλύσαμε παραπάνω, καθώς ο Μπουρμάς εκπαιδεύεται μουσικά και “καλλιεργεί” την ιδεολογία του πάνω στο συγκεκριμένο τομέα, εντός των πλαισίων που περιγράψαμε. Με δάσκαλο έναν από τους βασικούς εκπροσώπους της *narodna muzica*, τον γνωστό βούλγαρο σολίστα στο κλαρίνο Petko Radef, ο

⁹⁸ Σσ. Ο Μπουρμάς προσέγγιζε, αλλά και ταυτόχρονα γινόταν μέρος ενός συστήματος, συνειδητοποιημένος, αλλά και με επίγνωση του εγχειρήματος του.

⁹⁹ Timothy Rice, «*The dialectic of economics and aesthetics in Bulgarian Music*», Slobin Mark (edit. *Returning Culture Musical Changes in Central and Eastern Europe*), Duke University Press Durham and London 1996, σελ. 187-189

Μπουρμάς παίρνει πτυχίο τρίτης κατηγορίας¹⁰⁰ του κρατικού μουσικού ιδρύματος το 1972 και αρχίζει την περαιτέρω δραστηριοποίηση του. Από τα χρόνια του φεστιβάλ του 1965 όμως μετείχε σε κομπανίες, έστω και με μικρότερη εμβέλεια, ασχολούμενος ημιεπαγγελματικά, με βάση το μεικτό οικονομικό σύστημα¹⁰¹ που εφαρμοζόταν την περίοδο εκείνη στη Βουλγαρία, σύμφωνα με το οποίο πέραν του κρατικού επαγγέλματος, μπορούσε ο καθένας να εργάζεται σε μια δεύτερη προσωπική ή οικογενειακή επιχείρηση προς ενίσχυση του εισοδήματός του. Την τελευταία περίοδο της ζωής του στη γείτονα χώρα, από το 1972 μέχρι και το 1976 εργάζεται επαγγελματικά ως μουσικός σε χώρους που προσδιορίζονταν κυρίως από τις κρατικές παρεμβάσεις, αναπτύσσοντας καλύτερες μουσικές συνεργασίες, που τον οδηγούν σε παρουσίες ακόμη και στο κρατικό ραδιόφωνο και την κρατική τηλεόραση. Το ρεπερτόριο με το οποίο ασχολείται από τα χρόνια της συστηματικής του εκπαίδευσης μέχρι και τη φυγή του από τη Βουλγαρία, είναι όπως είπαμε προερχόμενο από τις βάσεις της *narodna musica* και “επεξεργασμένο” από διάφορους σολίστες όπως ο Petko Radef που αποτελεί πρότυπο του. Ανάλογα βέβαια με τις γεωγραφικές περιοχές που δραστηριοποιείται, ασχολείται με *narodna Trakia*, *narodna Varna* κ.λ.π. Η ευρύτερη μουσική και γεωγραφική περιοχή *Trakia* είναι το επίκεντρο του, γιατί εμφανίζει πολλές ομοιότητες μουσικά με τη γενέτειρά του, αλλά και γιατί αποτελεί μια μεγάλη γεωγραφική περιοχή της γειτονικής χώρας, με πλούσιο ρεπερτόριο.

Αναλύοντας τις βασικές συνιστώσες της δεύτερης περιόδου της μουσικής σταδιοδρομίας του Γιώργου Μπουρμά, πρέπει να σημειώσουμε πως μετά την ανάδειξη του, από τους άλλους Έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες μουσικούς, η κεντρική προσωπική του “μετάλλαξη” από πρακτικό λαϊκό μουσικό, σε διπλωματούχο κρατικού ιδρύματος με την κοσμοθεωρία του εκεί πολιτικού συστήματος, υπήρξε το σημαντικότερο γεγονός αυτού του χρονικού διαστήματος. Επιπλέον, η συστηματική ασχολία του με το ρεπερτόριο του “μουσικού ρεύματος” που υπηρέτησε, αποτέλεσε εξίσου σημαντική παράμετρος του γεγονότος, εφόσον το εν λόγω μουσικό ύφος θα “μεταγγιζόταν” μετέπειτα στη θρακιώτικη μουσική του Έβρου, δημιουργώντας μια “νέα μουσική σχολή”. Ως προς τη θέση του στα μουσικά δίκτυα την περίοδο αυτή, παρατηρούμε ότι κινείται σε ένα “υπερεθνικό” δίκτυο, εκτός του εθνικού χώρου, χωρίς να υπάρχει κάποια διαδικασία “αλληλοδιάδρασης” με το Βόρειο Έβρο, καθώς βάσει της “διεθνιστικής” κατεύθυνσης του καθεστώτος, οι

¹⁰⁰ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 72

¹⁰¹ Timothy Rice, ό.π., σελ. 181-182

πολιτικοί πρόσφυγες δεν συγκροτούνταν σε εθνικές ή εθνοτικές μεταναστευτικές κοινότητες. Τούτο συνέβαινε επιπρόσθετα, επειδή οι πολιτικοί πρόσφυγες βρισκόταν στη χώρα αυτή, μετά την έκβαση του πολέμου και την αναγκαστική φυγή από την πατρίδα τους, με αποτέλεσμα στην πλειοψηφία τους να είναι άνδρες χωρίς τις οικογένειες τους και να συνάπτουν μεικτούς γάμους, είτε ήταν ανύπαντροι, είτε παντρεμένοι, καθώς η προγενέστερη οικογενειακή τους κατάσταση δεν μπορούσε εκ των πραγμάτων να συνεχιστεί. Αποτέλεσμα ήταν να μην μπορούν να συγκροτηθούν αντίστοιχα ενδοκοινοτικά δίκτυα, όπως στις περιπτώσεις των μεγάλων αστικών κέντρων του εσωτερικού και του εξωτερικού, που διατηρούσαν μικροκοινότητες ανά γεωγραφική περιοχή¹⁰², δημιουργώντας παράλληλα και μουσικά δίκτυα στα πλαίσια τους. Ως εκ τούτου, δεν θα εστιάσουμε στα μουσικά δίκτυα δράσης του Γιώργου Μπουρμά στη Βουλγαρία, γιατί δεν υπάρχει κάποιο ουσιαστικό στοιχείο σύνδεσης και αναφοράς με την περιοχή του Βορείου Έβρου.

Η τρίτη περίοδος της μουσικής πορείας του Μπουρμά αρχίζει από το 1976 και διαρκεί μέχρι σήμερα τυπικά, αλλά ουσιαστικά θα επικεντρωθούμε μέχρι και τη δεκαετία του '90, που η δράση του ήταν περισσότερο ενεργή. Παρά τη μουσική του πρόοδο στη γείτονα χώρα και τη δημιουργία οικογένειας, η υποχρεωτική μόνιμη εγκατάλειψη της πατρίδας του για τρεις δεκαετίες περίπου, έθρεψε το συναίσθημα της νοσταλγίας για επιστροφή, όπως συνέβαινε και με μια πλειάδα ανθρώπων που είχαν βιώσει την αντίστοιχη κατάσταση. Μετά τη μεταπολίτευση του 1974, το γεγονός της επιστροφής γινόταν εφικτό, εφόσον θα μπορούσαν να επαναπατριστούν εθελοντικά σταδιακά, όπως οριζόταν από το υπουργείο εξωτερικών. Έτσι, το 1976 γίνεται αποδεκτή η αίτηση του για επιστροφή στην πατρίδα και πραγματώνεται το όνειρο του. Εγκαθίσταται αρχικά για ένα μικρό χρονικό διάστημα στην Ορεστιάδα για επαγγελματικούς λόγους και έπειτα στο χωριό του τη Στέρνα (γειτονικό χωριό της Ορεστιάδας), κάνοντας πλέον ένα νέο βιοματικό και μουσικό ξεκίνημα. Η επιστροφή του βέβαια στα μουσικά πράγματα του Έβρου, θα λέγαμε πως ήταν ένα πισωγύρισμα για τον ίδιο, μετά από τις προηγούμενες “καλές” μουσικές συνεργασίες, προπάντων των τελευταίων ετών. Αν λάβουμε υπόψη και την ιδεολογική στροφή, βάσει της οποίας κατήυθνε το μουσικό του προσανατολισμό, αντιλαμβανόμαστε τις μεγάλες διαφορές που παρατηρούσε συγκριτικά μεταξύ της κατάστασης του Έβρου και της Βουλγαρίας. Την περίοδο αυτή στον Έβρο επικρατούσε το υπερτοπικό ρεπερτόριο

¹⁰² Λίνα Βεντούρα, *Μετανάστευση και έθνος*, Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1994, σελ. 55-56

που περιλάμβανε κομμάτια της δισκογραφίας Δοϊτσίδα και Αηδονίδα, με ορισμένες οργανολογικές καινοτομίες του πρώτου, ως προς τη δομή των κομπανιών. Όσον αφορά το επίπεδο των τοπικών μουσικών, πρέπει να πούμε πως παρέμενε αρκετά χαμηλό, δεδομένου ενός ισχυρού μεταναστευτικού ρεύματος προς το εσωτερικό και εξωτερικό που βίωνε η περιοχή¹⁰³, το οποίο είχε ωθήσει προς τη φυγή και αρκετούς μουσικούς. Η τυπική κομπανία της περιοχής, άρχισε να αλλάζει λίγα χρόνια πριν τον ερχομό του, ενώ με τεχνικά μέσα ηχητικής υποστήριξης είχαν καλυφθεί οι κομπανίες σχεδόν από το '70 και έπειτα. Οργανολογικά, στις κομπανίες της περιοχής, επεκτεινόταν η παρουσία του μπουζουκιού, γεγονός που είχε την αναφορά του στο “λαϊκό”, που αποτελούσε πλέον σταθερό μέρος της δομής του ρεπερτορίου τους. Ακόμη, εξαιτίας των προτιμήσεων των νέων μουσικών που ενδιαφερόταν για τα διάφορα “μουσικά ρεύματα” της εποχής, εδραιωνόταν περαιτέρω ο ρόλος του, καθώς οι μουσικοί που ασχολούνταν με το μπουζούκι, στην πλειοψηφία τους ήταν νέοι. Η jazz είχε αντικατασταθεί από τα ντραμς, δίνοντας άλλη ευχέρεια στον εκάστοτε μουσικό του οργάνου, επιρροή βέβαια προερχόμενη από τους διάφορους μουσικούς των κέντρων διασκέδασης (για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω), που έκαναν την εμφάνιση τους τα χρόνια αυτά. Επίσης το ακορντεόν, η ακουστική και η ηλεκτρική κιθάρα, κέρδιζαν έδαφος καθώς οι κομπανίες πλέον διαμορφώνονταν με την οπτική ενός “λαϊκο-δημοτικού” σχήματος¹⁰⁴. Από τα “παλαιότερα” όργανα της τυπικής κομπανίας, διατηρούσε τη θέση του σταθερά μόνο το κλαρίνο, ενώ το βιολί και το ούτι ή τζιουμπούς, παρατηρούνταν περιστασιακά, ανάλογα με τις δουλειές της κομπανίας. Αν επρόκειτο για πανηγύρια και συνθέσεις μουσικών σχημάτων που εργάζονταν στα κατά τόπους κέντρα διασκέδασης, όπου κυριαρχούσε το εν πολλοίς αναφερόμενο “λαϊκο-δημοτικό” ρεπερτόριο, η σύνθεση του σχήματος θα ήταν αντίστοιχη, αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί (αν ο μουσικός είχε δυνατότητες συνοδείας στα “λαϊκά”, ειδάλλως τη θέση του θα κατείχε το αρμόνιο και σπανιότερα το ακορντεόν), μπουζούκι, ντραμς και ενίοτε ηλεκτρική κιθάρα, όπως και γυναικεία φωνή. Το ρόλο της ανδρικής φωνής κάλυπτε συνήθως κάποιος από τους μουσικούς της ορχήστρας, ενώ σπανιότερα υπήρχε άνδρας αποκλειστικά για το τραγούδι, εκτός αν θεωρούνταν “καλός” για την απόδοση του ρεπερτορίου. Όταν επρόκειτο για γάμους θα μπορούσε να παρευρεθεί σχήμα από κλαρίνο, βιολί, ούτι ή τζιουμπούς, drums και ενίοτε μπουζούκι. Βέβαια τα μέλη των διαφόρων κομπανιών ήταν κατά

¹⁰³ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 69

¹⁰⁴ αυτόθι, σελ. 69

βάση σταθερά, οπότε οι κομπανίες που εμφάνιζαν περισσότερο “παραδοσιακή” δομή με τα άνωθεν όργανα, είχαν πιο περιορισμένο ρεπερτόριο και ως εκ τούτου εύρος δράσης. Η εικόνα λοιπόν των κομπανιών παρουσίαζε μεγαλύτερο οργανολογικό πλουραλισμό, καταργώντας το “παλαιότερο” τυπικό σχήμα τη περιοχής, μιας και τα μέλη ενός “λαϊκο-δημοτικού” συγκροτήματος ήταν τουλάχιστον πέντε, ενώ του “δημοτικού” τουλάχιστον τέσσερις. Σε γενικές γραμμές κυριάρχησε η πρώτη οργανολογικά μορφή σχήματος, που την ορίσαμε ως “ορχήστρα κέντρων ή πανηγυριών”, χωρίς όμως να μπορούμε να επιχειρηματολογήσουμε υπέρ της παγίωσης της, γιατί δεν υιοθετήθηκε από το σύνολο, αλλά και γιατί μεταβλήθηκε και η ίδια από την επόμενη δεκαετία και έπειτα. Ένα σημαντικό σημείο που πρέπει να επισημάνουμε εδώ, με αφορμή την περίπτωση του Μπουρμά, στην οποία θα επικεντρωθούμε ξανά αμέσως παρακάτω, είναι και οι μεγάλες διαφορές στο μουσικό προσανατολισμό και τη γενικότερη οπτική, μεταξύ των μουσικών. Οι “κλαριντζήδες”, οι “βιολιτζήδες” και οι “ουτίστες”, πέραν του χαμηλού μουσικού επιπέδου τους ως επί το πλείστον, προερχόταν από τις λεγόμενες “παρέες”, δεν διέθεταν θεωρητική εκπαίδευση και το παίξιμο τους χαρακτηριζόταν από έναν “ακανόνιστο” αυθορμητισμό (σαν αυτό που είχαν όταν έπαιζαν στη μέση του κύκλου, ακολουθώντας μόνο τις χορευτικές επιταγές). Συνεπώς, δεν είχαν εμπεδώσει την έννοια των ρυθμικών μέτρων για την εισαγωγή σε κάποιο τραγούδι, των εισαγωγών, των ανταποκρίσεων, των τονικών αλλαγών κ.α., με αποτέλεσμα να μην επιτυγχάνεται ο απαραίτητος συγχρονισμός για μια ορχήστρα. Οι μουσικοί στα “νεότερα” όργανα όπως το μπουζούκι, τις διαφόρου τύπου κιθάρες, το ακορντεόν, τα ντραμς κ.α., είχαν στην πλειοψηφία τους έστω και μια υποτυπώδη μουσική κατάρτιση, όπως γνώσεις των δρόμων, ρυθμική αγωγή κ.λ.π., καθώς αντιπροσώπευαν νεότερες γενιές μουσικών. Πέραν αυτών, είχαν τις μουσικές τους αφετηρίες εκτός των πλαισίων των μουσικών δικτύων του εν λόγω χώρου, όπως μαθητεία σε δασκάλους αστικών κέντρων, τοπικών και μη, φοίτηση σε ωδεία, προηγούμενη εργασία σε “μπουζουξίδικα” κ.α. Επομένως μεταξύ των διαφορετικών γενιών και σχολών των μουσικών, παρατηρούνταν συχνά ένα χάσμα, ιδιαίτερα εμφανή για τους γνώστες των μουσικών πραγμάτων. Μέσα σε ένα τέτοιο μουσικό περιβάλλον έρχεται ο Γιώργος Μπουρμάς στην Ελλάδα και δει στο Βόρειο Έβρο για να εργαστεί επαγγελματικά. Η έλλειψη μουσικών, αποτελούσε θετική βέβαια παράμετρο για τον ίδιο, ως προς την κάλυψη των επαγγελματικών του αναγκών, ενώ αρνητική παράμετρο συνιστούσε το χαμηλό μουσικό επίπεδο των διαφόρων συνεργατών του.

Η πρώτη του εμφάνιση στα μουσικά πράγματα του Έβρου γίνεται το καλοκαίρι του 1976 στο χωριό Μηλιά Τριγώνου Έβρου με αφορμή το πανηγύρι του χωριού. Εκεί πάει με κάποιον συγχωριανό του, ο οποίος τον συστήνει στη μια από τις δύο κομπανίες που παίζανε σε διαφορετικά καφενεία, ώστε να τον γνωρίσουν και να του επιτρέψουν να συμπράξει μουσικά μαζί τους. Εξαιτίας της φυγής του σε πολύ νεαρή ηλικία από τον τόπο του, αλλά και της μηδαμινής σχεδόν δράσης του προπολεμικά, δεν ήταν γνωστός στο μουσικό σινάφι, που θα τον γνώριζε τα χρόνια αυτά. Η κομπανία που του έδωσε το εναρκτήριο λάκτισμα ήταν αυτή του “κλαριντζή” Χρήστου “Στάϊκου” και του μετέπειτα ιερωμένου, Στέφανου Χαρακόπη από τη Μεγάλη Δοξιπάρα Ορεστιάδας, που έπαιζε βιολί και τραγουδούσε. Μάλιστα αυτός που τον παρότρυνε, αποδεχόμενος τον στα πλαίσια της κομπανίας τους, για το διήμερο του πανηγυριού, ήταν ο τελευταίος. Από την πρώτη του εμφάνιση κιόλας έδωσε το μουσικό του στίγμα, καθώς το ρεπερτόριο που έπαιζε, δηλαδή οργανικά κομμάτια για αρχική φάση πάνω στα βασικά ρυθμικά μοτίβα της περιοχής, έκαναν εντύπωση στο κοινό, που το αποδέχτηκε εύκολα, μιας και παρουσίαζε αρκετές ομοιότητες με το τοπικό ρεπερτόριο. Τα οργανικά που έπαιζε ο Μπουρμάς ενώ είχαν “φτιαχτεί” από ορισμένους βούλγαρους σολίστες, όπως ο Petko Radef, είχαν τη βάση τους σε σκοπούς από γειτονικές περιοχές του Έβρου, που δομούν την ευρύτερη μουσική περιοχή Trakia της Βουλγαρίας. Αν αναλογιστούμε τα δάνεια των γειτνιάσεων¹⁰⁵ και το παλαιότερο ενιαίο του χώρου, βάσει των πολιτικών συνθηκών των αρχών του αιώνα, που η γεωγραφική αυτή περιοχή θεωρούνταν ως όμορη από Έλληνες και Βούλγαρους, αλλά και τη βουλγαρική κατοχή κατά τα 1941-1944 που ανατροφοδοτούσε τα δίκτυα τουλάχιστον των υπό κατοχή περιοχών, κατανοούμε το λόγο που η μουσική αυτή δεν ηχούσε και τόσο ξένη στα αυτιά τους. Παρόλα ταύτα όμως τη χαρακτήριζαν συνήθως βουλγάρικη, επειδή προήλθε από εκεί, όπως επίσης έδωσαν το παρατσούκλι “Βούλγαρος” στο Γιώργο Μπουρμά, εξαιτίας της μουσικής του, αλλά και της διαμονής του στη γείτονα χώρα. Μεγαλύτερη ήταν η επίδραση του όμως στους μουσικούς, καθώς η ορχήστρα του Γιάννη Μπαμπουρδά που έπαιζε στο άλλο καφενείο έδειξε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για να συμπεριλάβει το μουσικό αυτό στο δυναμικό της. Εδώ πρέπει να πούμε πως οι δύο προαναφερθείσες κομπανίες ήταν από τις καλύτερες για τα δεδομένα της περιοχής. Η κομπανία του Μπαμπουρδά θα λέγαμε ότι θεωρούνταν η καλύτερη (και αν όχι από τις δυο-τρεις καλύτερες), γιατί

¹⁰⁵ Παύλος Κάβουρας – Σωτήρης Χτούρης, ό.π., σελ. 38-39

είχαν στο κλαρίνο τον Θανάση Βακαλόπουλο “Μπαμπατσιάνης”, που για τα δεδομένα της εποχής, με βάση τους εναπομείναντες από τα μεταναστευτικά ρεύματα μουσικούς, ανταποκρινόταν πληρέστερα στο “λαϊκο-δημοτικό” ρεπερτόριο. Άλλες γνωστές κομπανίες ήταν τότε του Ντινούδη Παρούση και του Κώστα Μπουζαμάνη με τον Απόστολο Μποζατζίδη από την Παταγή Ορεστιάδας στο κλαρίνο, ενώ οι υπόλοιπες, εξαιτίας του περισσότερο “παραδοσιακού” χαρακτήρα τους (χωρίς λαϊκό πρόγραμμα), κάλυπταν μόνο μικρότερες κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως γάμους, αρραβώνες κ.λ.π. Έτσι, μετά και από κάποιο γλέντι στο χωριό του Μπουρμά, που οι κάτοικοι της Στέρνας ζήτησαν από τον Μπαμπουρδά να φέρει τα μέλη του συγκροτήματος του πλην του κλαρινίστα, γιατί θα τον αναπλήρωνε ο Μπουρμάς, η κομπανία αυτή τον κάνει μόνιμο μέλος της. Τον πρώτο καιρό στην ορχήστρα αυτή συνυπήρχε με τον άλλο “κλαριντζή” της - Βακαλόπουλο, μιας και αποτελούσε βασικό μέλος της και με “αναγνωρισιμότητα” στα τοπικά μουσικά δίκτυα. Επιπλέον, ο Μπουρμάς δεν γνώριζε επαρκώς και το “λαϊκό” ρεπερτόριο, όπως και άλλα πανελλαδικού τύπου κομμάτια του “δημοτικού” ρεπερτορίου, που επικρατούσαν στις κομπανίες, λόγω της τριαντάχρονης απουσίας του από τον τόπο του. Συνεπώς, στο χρονικό διάστημα του ενός έτους περίπου, που μετείχαν στην ίδια ορχήστρα, είχε ο καθένας το μουσικό του μέρος, ο Μπουρμάς έπαιζε κυρίως θρακιώτικα, ενώ ο Βακαλόπουλος “δημοτικά” και “λαϊκά”. Φυσικά ο πρώτος εξασκούσαν και στο υπόλοιπο ρεπερτόριο, ώστε να μπορεί να ανταποκριθεί και μόνος του σε μελλοντικό χρόνο. Με αφορμή μια δουλειά σε ένα γάμο στο χωριό Ορμένιο Τριγώνου Έβρου, όπου έπαθε βλάβη το ηχητικό σύστημα τους, υπήρξε ασυμφωνία στην από κοινού πληρωμή ενός αντίστοιχου καινούργιου και ο Βακαλόπουλος αποχώρησε. Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό ανταγωνιστικοί λόγοι μεταξύ τους οδήγησαν στην αποχώρηση του, καθώς η συγκριτική παρουσία μεταξύ των δύο, δεν τον ευνοούσε. Από τη δεδομένη χρονική στιγμή αρχίζει η συνεργασία του Γιώργου Μπουρμά με την ορχήστρα αυτή για μια πενταετία σταθερά, ενώ με ορισμένα από τα μέλη της, η συνεργασία τους είχε διάρκεια, με εξαίρεση κάποια μικρά χρονικά διαλείμματα, μέχρι και το τέλος της επαγγελματικής του δράσης το 2003.

Μουσικοί συνεργάτες για την περίοδο αυτή υπήρξαν τα υπόλοιπα μέλη της εν λόγω κομπανίας, ο Παναγιώτης Ακρανάς από τον Κυπρίνο Ορεστιάδας στο βιολί και το αρμόνιο¹⁰⁶, ο Παναγιώτης Μπαμπουρδός στο μπουζούκι και το τραγούδι

¹⁰⁶ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 70

παράλληλα, ο Νίκος Μαυρουδής επίσης από τον Κυπρίνο στα ντραμς και ο Παναγιώτης Κωνσταντινίδης στο τραγούδι. Περιστασιακά αναπλήρωνε τον Παναγιώτη Ακρανά στο βιολί και το αρμόνιο, αλλά και το γιο του Παναγιώτη Μπαμπουρδά στο μπουζούκι, λόγω επαγγελματικών, οικογενειακών αναγκών κ.α., ο Γιάννης Μπαμπουρδάς. Στα μέσα της δεκαετίας του '80 αποχωρεί για μια πενταετία περίπου από την ορχήστρα, γιατί ήταν “περιζήτητος”, με δισκογραφική παρουσία επίσης (θα αναφερθούμε παρακάτω στο θέμα αυτό), αλλά και γιατί στην κομπανία του υπήρχαν κάποιες προστριβές. Σχηματίζει συγκρότημα με τον βιολιστή Άγγελο Ανδρέου από την Ελιά Τριγώνου Ορεστιάδας, τον Βαγγέλη Καραολάνη στην ηλεκτρική κιθάρα και το μπουζούκι από το Διδυμότειχο, τον Κώστα Λιαχούδη στο τραγούδι από τις Καστανιές Ορεστιάδας και τον Παναγιώτη Κουφίδη από την Ορεστιάδα στα ντραμς. Μετά όμως τον πρόωρο θάνατο του βιολιστή και της αδυναμίας σταθερής παρουσίας ορισμένων από τους υπολοίπους μουσικούς, επιστρέφει στο παλιό μουσικό του σχήμα. Συνεργάζεται μαζί τους για ένα μικρό χρονικό διάστημα, αλλά οι διαρκείς προστριβές και συχνές εναλλαγές των μελών του, διαλύουν το σχήμα δημιουργώντας δύο νέα, αυτό του μαθητή του Γιώργου Μπουρμά στο κλαρίνο, Παναγιώτη Μπαρμπούδη με την “οικογένεια” Μπαμπουρδά και του Ντίνου Βασιλειάδη στο κλαρίνο από τον Πεντάλοφο Τριγώνου Ορεστιάδας, μαζί με τους Ακρανά, Μαυρουδή κ.α.. Έκτοτε, ο ίδιος μαζί με τον τραγουδιστή της ορχήστρας του Παναγιώτη Κωνσταντινίδη δημιουργούν νέο συγκρότημα στις αρχές της δεκαετίας του '90, με τα υπόλοιπα μέλη προερχόμενα κυρίως από τον χώρο των “λαϊκών”, μπουζούκι, κιθάρα ηλεκτρική ή μπάσο, αρμόνιο και drums. Στα όργανα αυτά εναλλάσσονται διάφοροι νέοι μουσικοί, με σχετικά σταθερό μόνο τον Θεόδωρο Κετσεσίδη από την Καβύλη Ορεστιάδας στην ηλεκτρική κιθάρα. Τη συχνή εναλλαγή των διαφόρων μουσικών συνεργατών του στα “νέα” όργανα, την αιτιολογεί αναφέροντας χαρακτηριστικά : «...πέρασαν πολλά παιδιά στις κιθάρες, στα αρμόνια, στα ντραμς, άλλο έφυγε πήγε φαντάρος, άλλο για δουλειά σε μαγαζί, άλλο έφυγε για κάτω...»¹⁰⁷, γεγονός που ευσταθεί καθώς προσωπικές ή επαγγελματικές ανάγκες των νέων ηλικιακά συνεργατών του, τους οδηγούσαν συχνά εκτός περιοχής. Ο κυρίως χώρος δράσης του για την περίοδο από το 1976 μέχρι και το 2003 που εργάστηκε επαγγελματικά ως μουσικός, οπωσδήποτε ήταν αυτός των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Εξαιτίας όμως και της μερικής υπερτοπικής “αναγνωρισιμότητας”

¹⁰⁷ Σσ. Πέραν αυτών, ο Μπουρμάς, μιλάει για ορισμένα ονόματα μουσικών, αλλά καθώς η συνεργασία τους είχε εφήμερο χαρακτήρα, δεν εισερχόμαστε στην ενδελεχή αναφορά τους.

του λόγω της δισκογραφίας και της φήμης του “σπουδασμένου” μουσικού, κάλυπτε και αρκετές εκδηλώσεις στο εύρος του νομού και ενίοτε των γειτονικών θρακικών νομών Ροδόπης και Ξάνθης, αλλά και ορισμένων θρακικών συλλόγων της Μακεδονίας. Ως σημείο αναφοράς του όμως βάσει των δομών, αλλά και της οπτικής των κομπανιών του χώρου, από τον οποίο προερχόταν οι συνεργάτες του, παρέμενε ο Βόρειος Έβρος, που τροφοδοτούσε και πρωτοστατούσε μουσικά σε υπερτοπικό και τοπικό επίπεδο, μέσω των καλλιτεχνών του, εφόσον ήταν η πλέον συμπαγής περιοχή θρακικού, στην καταγωγή πληθυσμού.

Ένα ουσιαστικό σημείο που αφορά την περίπτωση του Γιώργου Μπουρμά αλλά και όχι μόνο, λόγω της εργασίας του σε αυτά, είναι οι νέοι χώροι όπου δρούσαν οι κομπανίες. Ένας τέτοιος χώρος ήταν τα διάφορα νυκτερινά κέντρα (για φαγητό ή μόνο για ποτό), αλλά και ταβέρνες που συμπεριλάμβαναν μουσικό πρόγραμμα κυρίως “λαϊκό”, “ελαφρολαϊκό” ή και “λαϊκο-δημοτικό”, αναλόγως με το μαγαζί¹⁰⁸. Η επιρροή για τη δημιουργία των αντίστοιχων κέντρων στον Έβρο, έρχεται κατά τις αρχές της δεκαετίας του ’70 από τα αστικά κέντρα, με πρότυπα τα “ρεμπετάδικα”, τις “μπουάτ” κ.α. Αρχικά στα τοπικά αστικά κέντρα, όπως Ορεστιάδα και Διδυμότειχο που ανοίγουν τα πρώτα αυτά μαγαζιά, κυριαρχούν σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα τα “λαϊκά” και “ελαφρολαϊκά”, ενώ μετά το άνοιγμα των αντίστοιχων κέντρων και σε ορισμένα χωριά, επικράτησε το “λαϊκο-δημοτικό” ρεπερτόριο, καθώς βρισκόταν στην επιφάνεια την εν λόγω περίοδο, το υπερτοπικό θρακιώτικο. Στα μαγαζιά αυτά πρέπει να πούμε πως συναντήθηκαν μουσικά δύο γενιές - αυτή των μουσικών της “παρέας” και αυτή των νέων μουσικών, προερχόμενων κυρίως από τον χώρο των “λαϊκών”, εφόσον οι απαιτήσεις των καιρών ζητούσαν τη σύμπραξη τους, για την κάλυψη των μουσικών αναγκών. Από το “λαϊκό” ρεπερτόριο που παιζόταν στα κέντρα προέκυψε το αρμόνιο, η ηλεκτρική κιθάρα και τα ντραμς στις κομπανίες. Η εμφάνιση του αρμονίου όμως στα κέντρα, οδήγησε στο σταδιακό παραμερισμό και την τελική εξάλειψη του ακορντεόν από αυτά, το οποίο μετρούσε περίπου μια δεκαετία ύπαρξης στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Βέβαια η περαιτέρω επίδραση που είχε το αρμόνιο, οφείλεται και στην αντίστοιχη εικόνα που παρουσίαζε το όργανο αυτό στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Το γεγονός αυτό σχετίζεται και με το εν πολλοίς αναφερόμενο “λαϊκό” ρεπερτόριο, που παλαιότερα εμπεριείχε κυρίως κομμάτια του Μητσάκη, του Παπαϊωάννου, του Καζαντζίδη κ.α., ενώ αργότερα περιλάμβανε

¹⁰⁸ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 69

κομμάτια του Διονυσίου, της Σακελαρίου της Βάνου κ.α., του τότε “συρμού”. Επομένως βλέπουμε πως από τις αλλαγές στα διάφορα “μουσικά ρεύματα”, προέκυπταν και οι ανάγκες για οργανολογικές μεταβολές των μουσικών σχημάτων. Έτσι, συμπεραίνουμε πως οι ανάγκες αυτές επέβαλλαν κατά κύριο λόγο τις μουσικές τροποποιήσεις, πέραν του ρόλου κάποιων προσώπων που “πρωτοστατούσαν” στα μουσικά πράγματα του τόπου. Σε όλη την περίοδο λειτουργίας των εν λόγω κέντρων μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του ’90, τα μουσικά σχήματα λειτουργούσαν με πρότυπο στο ρεπερτόριο τους, το λεγόμενο “λαϊκό-δημοτικό πρόγραμμα”¹⁰⁹. Σε ό,τι αφορά όμως τη θέση που είχε το αρμόνιο στον τομέα των πανηγυριών, ενώ μπορεί να υπήρχε σε κάποια μουσικά σχήματα, πρέπει να πούμε πως δεν επικράτησε από τον καιρό της εμφάνισής του στα κέντρα, όπως συνέβη με την περίπτωση της ηλεκτρικής κιθάρας και των ντραμς. Από τα τέλη του ’70 το αρμόνιο έχει σταθερή θέση στα κέντρα, αλλά στο πανηγύρι εξαιτίας της κυριαρχίας του υπερτοπικού ρεπερτορίου, μαζί με διάφορα άλλα “δημοτικά”, προτιμάται ο ρόλος του βιολιού ή και της ηλεκτρικής κιθάρας στη θέση του, καλύπτοντας τις ανάγκες της εκάστοτε κομπανίας. Αν λόγου χάριν ο ρόλος για το αρμόνιο ήταν να συνοδεύει με συγχορδίες στο κέντρο, στο ρόλο του προτιμούνταν η κιθάρα, ενώ αν έπαιζε μελωδία, τη θέση του θα κατείχε το βιολί. Βέβαια πολλές φορές ήταν το ίδιο πρόσωπο που έπαιζε κάποια από τα “εναλλακτικά” όργανα, γιατί σύμφωνα με τις νέες απαιτήσεις έπρατταν και οι μουσικοί, μαθαίνοντας ένα ακόμη όργανο, σε ένα εν δυνάμει μουσικό επίπεδο για την κάλυψη των τρεχουσών αναγκών. Ο ρόλος του “πάνδημου” χορού, περιόριζε τη θέση των “λαϊκών”, συγκριτικά με την κυριαρχία που κατείχαν στα κέντρα και έτσι στα πανηγύρια κάνει περισσότερο αισθητή την εμφάνισή του το αρμόνιο κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του ’80, ενώ σχεδόν παγιώνεται μετά το ’90. Το παραπάνω γεγονός οφείλεται στην “εξάλειψη” πολλών παλιότερων μουσικών στο βιολί και στο ούτι, αλλά και τα πρότυπα μιας νέας “τυπικής κομπανίας”. Η ορχήστρα αυτή αποτελείται πλέον από κλαρίνο αρμόνιο, μπουζούκι, ηλεκτρική κιθάρα, ντραμς και έναν τραγουδιστή (εξαίρεση αποτελεί η παρουσία και μιας τραγουδίστριας, εφόσον η θέση της εντοπίζεται σε ελάχιστα σχήματα και χωρίς μόνιμο χαρακτήρα). Ο συνήθης αριθμός των μελών της είναι πέντε, καθώς ο ίδιος μουσικός που παίζει μπουζούκι στα “λαϊκά”, παίζει και ηλεκτρική κιθάρα στα “δημοτικά”, καλύπτοντας τις σχετικές μουσικές ανάγκες. Για τις περιπτώσεις των γάμων πρέπει να πούμε πως

¹⁰⁹ αυτόθι, σελ. 74

πραγματοποιούνταν μέχρι και τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '90, είτε σε καφεενία, είτε σε ταβέρνες του χωριού του γαμπρού, σύμφωνα με την τοπική παράδοση, ακολουθώντας το τυπικό των πανηγυριών, ως προς την οργανολογική δομή της κομπανίας. Μετά το '90 μεταφέρονται σταδιακά σε κέντρα μεγάλης χωρητικότητας, πλησίον των τοπικών αστικών κέντρων, ως επί το πλείστον, Σε ό,τι αφορά τη δομή των μουσικών σχημάτων, αναφέρουμε πως παγιώνεται η τελευταία οργανολογική μορφή που περιγράψαμε παραπάνω. Όλα αυτά τα στάδια “εξέλιξης” των κομπανιών διήνυσε ο Γιώργος Μπουρμάς κατά τη μουσική του διαδρομή στον Έβρο.

Στη δισκογραφική παρουσία του Μπουρμά που εντοπίζεται από τα τέλη του '70 μέχρι και τις αρχές του '80, θα εστιάσουμε σε ορισμένες πολύ βασικές παραμέτρους της, καθώς οι εις βάθος αναλύσεις της δεν εφάπτονται του θέματος μας. Ο Παναγιώτης Νικίδης¹¹⁰ από τα Αμπελάκια Ορεστιάδας (γεν. το 1941) ήταν ένας από τους θεωρούμενους “καλούς” τοπικούς τραγουδιστές της περιοχής, καθώς είχε πάρει και κάποιες γνώσεις βυζαντινής μουσικής από τους ψάλτες της Καρωτής, που ήταν το χωριό της μητέρας του, Παναγιώτη Στεφανίδη (θείος του) και Πασχάλη Δοϊτσίδα. Επιπλέον ασχολούνταν με το ούτι και μετέπειτα με το τζιουμπούς, κατά τα πρότυπα Δοϊτσίδα, που ακολουθούσαν οι περισσότεροι μουσικοί του οργάνου. Είχε δουλέψει με αρκετές κομπανίες, όπως αυτή του Θανάση Βακαλόπουλου, του Παρούση Ντινούδη κ.α., επειδή τον επέλεξαν ως “καλό” τραγουδιστή, που μπορούσε να τραγουδήσει πέραν των “δημοτικών” και πολλά “χορευτικά”, αλλά και “αργά” τοπικά κομμάτια. Το 1970 χειροτονείται κληρικός και διακόπτει τη δράση του στα μουσικά δίκτυα της περιοχής, χωρίς να σταματήσει όμως και τη μουσική του ενασχόληση, στα πλαίσια που του επιτρεπόταν από το εκκλησιαστικό τυπικό. Διατηρεί επαφές με τους τοπικούς μουσικούς, όπως και με τους διάφορους ερευνητές που πραγματοποιούσαν κατά καιρούς έρευνες. Το 1977 λαμβάνει γράμμα από τη δισκογραφική εταιρεία Ρανίναγ για να ηχογραφήσει δίσκο. Προτείνει λοιπόν, στον “νεοφερμένο” τότε Γιώργο Μπουρμά που γνώριζε από νωρίτερα, να οργανώσουν το ρεπερτόριο που θα ηχογραφούσαν, καθώς ο δεύτερος αποτελούσε σε γενικές γραμμές το μοναδικό πρόσωπο της περιοχής που είχε τις ανάλογες δυνατότητες. Έτσι και γίνεται, ο πατέρας Παναγιώτης Νικίδης ερμηνεύει τοπικά, αλλά και νεοτοπικά κομμάτια στα οποία ενίοτε “βγάζει” το στίχο και τα μελοποιεί, ενώ ενίοτε μελοποιεί στίχους άλλων,

¹¹⁰ Σσ. Ο πατέρας Παναγιώτης Νικίδης είναι ο τραγουδιστής των δίσκων του Γιώργου Μπουρμά.

με δική του μουσική ή με μουσική παρμένη από κάποιο άλλο τοπικό τραγούδι. Ο Γιώργος Μπουρμάς είναι υπεύθυνος κατά βάση της ενορχήστρωσης, της δημιουργίας εισαγωγών, ανταποκρίσεων, εκτελέσεων οργανικών κομματιών κ.α. Η παρουσία όμως στη δισκογραφία, αφορά τους δύο παραπάνω, μιας και λόγω των μουσικών δυνατοτήτων τους, αλλά και των ιδιοτεροτήτων του ύφους του Μπουρμά, μουσικοί των δικτύων του Βορείου Έβρου, αδυνατούσαν να ανταποκριθούν στις δισκογραφικές απαιτήσεις. Αλλά και μουσικοί των “κέντρων”, εξαιτίας της υφολογικής ιδιαιτερότητας του Μπουρμά, αλλά και της έλλειψης επαρκών γνώσεων των θρακιώτικων, δεν απέδωσαν λόγω των συνθηκών των ηχογραφήσεων, ένα αποτέλεσμα “επιτυχημένο”¹¹¹. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος μεταξύ του Γιώργου Μπουρμά και του Γιώργου Κόρου που παίζει βιολί σε ένα δίσκο του : *Γ. Κόρος : «...Βρε άνθρωπε αυτά τα πράγματα που παίζεις, υπάρχει κανά βιολί εκεί πάνω που να τα παίζει;» Γ. Μπουρμάς : «Όχι, δεν μπορούν να τα παίζουν» Γ. Κόρος : «Εγώ αν θες θα τα κεντήσω, αλλά θα χρειαστεί ένα χρονικό διάστημα»¹¹². Παρόλα ταύτα, λόγω και της “μουσικής σχολής Μπουρμά”, το ρεπερτόριο “πέρασε” στον κόσμο της περιοχής του Βορείου Έβρου, στον οποίο στόχευε κατά βάση, όπως και σε άλλους θρακικούς πληθυσμούς. Ορισμένα “παραδοσιακά” τραγούδια έγιναν “σουξέ” μαζί με ορισμένα σόλο κομμάτια της narodna muzica από την ευρύτερη θρακική περιοχή της Βουλγαρίας Στάρα Ζαγόρα, που έγιναν ιδιαίτερα αγαπητά από τον κόσμο, “κατασκευασμένα” στα ελληνικά θρακιώτικα δεδομένα, με προσθαφαιρέσεις φράσεων, επιβράδυνση του tempo τους κ.α. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το οργανικό «Χάσκοβ’σκο χορός» (δηλαδή χορός του Χασκόβου, που είναι μια πόλη της Βουλγαρίας ευρισκόμενη γειτονικά του νομού Έβρου) που μετονομάζεται σε «Σόλο ζωνανάδικο» για τα δισκογραφικά δεδομένα, βάσει και της γνωστής εθνοκεντρικής οπτικής που επικρατούσε πάνω στον τομέα της “παράδοσης”. Το κομμάτι αυτό ενσωματώνεται στο ρεπερτόριο αρκετών μουσικών που είχαν τη δυνατότητα να το παίζουν, έστω και κατά προσέγγιση. Όσον αφορά το οργανικό «Γκαϊντίσιος χορός» που συνθέτει ο Μπουρμάς τα χρόνια που βρίσκεται στην Ελλάδα και βασίζεται στη μίμηση της γκάιντας από το κλαρίνο, εμπεριέχοντας παράλληλα στοιχεία από την ελληνική και τη βουλγάρικη μουσική, πρέπει να πούμε ότι γίνεται ιδιαίτερα γνωστό. Μάλιστα το οργανικό αυτό, χωρίς καν να συμπεριληφθεί στη δισκογραφία του,*

¹¹¹ Γιώργος Παπαδάκης, ό.π., σελ. 38-39

¹¹² Σσ. Ο Γιώργος Μπουρμάς μας πληροφορεί σχετικά με το θέμα, πως είχαν συναντηθεί με τον Κόρο, λίγη ώρα πριν την ηχογράφιση του δίσκου.

διαδίδεται και γίνεται γνωστό μόνο από τις επιτελέσεις του στις διάφορες εκδηλώσεις και από ηχογραφήσεις τοπικών κασετών¹¹³. Μάλιστα η επίδραση του οργανικού αυτού ακολούθησε αντίστροφη πορεία από αυτή των μουσικών που “έφερνε” ο ίδιος από τη Βουλγαρία, αφού “μεταφέρθηκε” και στο θρακικό ρεπερτόριο της Βουλγαρίας. Η γνωστή Βουλγάρα μουσικός στη γκάιντα Μαρία Στογιάννοβα από τη Φιλιπούπολη, διατηρούσε επαφές με το Γιώργο Μπουρμά και ερχόταν τακτικά στο σπίτι του στη Στέρνα Ορεστιάδας, συμπράττοντας μαζί του και μουσικά σε κάποια γλέντια του Έβρου. Έτσι, μετέφερε το “Γκαϊντίσιο χορό” στις θρακικές κομπανίες της Βουλγαρίας, γεγονός που αποδεικνύει τα λεγόμενα “μουσικά δάνεια” μεταξύ γειτονικών γεωγραφικά περιοχών (ανεξαρτήτως εθνικών συνόρων) και καταρρίπτει το γνωστό οικοδόμημα της “καθαρής εθνικής μουσικής”¹¹⁴ για τους μεν και για τους δε. Σχετικά με το θέμα των “οργανικών της Στάρα Ζαγόρα”, όπως τα ονομάζει ο Μπουρμάς, αναφέρει πως κάποια από αυτά, δεν τα έπαιζε ολοκληρωμένα, καθώς δεν είχε όλα τα μουσικά βιβλία μαζί του ερχόμενος από τη Βουλγαρία και επειδή η τελωνειακή σύνδεση με τη γείτονα χώρα δεν ήταν εύκολη όσο και σήμερα, δεν μπορούσε να επικοινωνεί τακτικά μεταφέροντας ό,τι θα ήθελε. Επίσης, ορισμένα από τα νεοτοπικά κομμάτια που συμπεριλήφθηκαν στη δισκογραφία των Γιώργου Μπουρμά - Παναγιώτη Νικίδη, πρέπει να σημειώσουμε πως βρισκόταν σε άμεση “αλληλοδιάδραση” με τον κόσμο του Έβρου, καθώς αναφερόταν σε ορισμένα σύγχρονα περιστατικά της τοπικής κοινωνίας, κυρίως δυσάρεστα, που μέσω της μουσικής διατηρούνταν στη “συλλογική μνήμη”, “ξορκίζοντας” τις άσχημες μνήμες. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό κομμάτι αποτελεί το τραγούδι «Δυστύχημα στο Σουφλί» ή “το τραγούδι της Χρύσας”, που αποτελεί και την έμμεση αφορμή μαζί με άλλα αντίστοιχα τραγούδια, που οδήγησαν τον παπά-Παναγιώτη και τον Μπουρμά να βγάλουν νέο δίσκο, γεγονός που ανέβηκαν αν και υπήρχε πρόταση από την εταιρία Vasipar, στη Θεσσαλονίκη. Μετά και την παράκληση και πρόταση για σημαντική χρηματική αμοιβή τους από τον πατέρα της Χρύσας, που χάθηκε με τον κουνιάδο της και το γιο της σε τροχαίο με διερχόμενο τρένο μέσα στην κωμόπολη του Σουφλίου, ο δίσκος δρομολογείται, χωρίς βέβαια την αποδοχή της χρηματικής, αμοιβής όπως άρμοζε σε έναν ιερωμένο. Μάλιστα ο παπά-Παναγιώτης επισημαίνει πως τραγούδησε δυο στροφές μαζί, προκειμένου να χωρέσει το μεγάλο τραγούδι και σημαντικό για τα

¹¹³ Σσ. Ο Μπουρμάς, αναφέρει πως ηχογράφησε ένα μέρος του κομματιού που άκουσε από κασέτα του, ο μουσικός στο κλαρίνο Νίκος Φιλιππίδης, αλλά χωρίς να “πιάσει το χρώμα”.

¹¹⁴ Νίκος Μπαζιάνας, ό.π., σελ. 50

δεδομένα της περιοχής, σε δίσκο 33 στροφών που έπρεπε να περιλαμβάνει έξι κομμάτια από την κάθε πλευρά. Η επίδραση του προκείμενου τραγουδιού, όπως και άλλων αντίστοιχων νεοτοπικών τραγουδιών στο χώρο του Έβρου, ήταν σχετικά μεγάλη, εφόσον τα τραγούδια αυτά, αναφερόταν σε πρόσωπα και γεγονότα της τοπικής κοινωνίας.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, διαπιστώνουμε μια ιδιότυπη σχέση του Γιώργου Μπουρμά και του πατέρα Παναγιώτη Νικίδη με τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, ως προς τη διαμόρφωση του νεοτοπικού ρεπερτορίου μέσω της δισκογραφίας τους, αλλά και της παρουσίας του πρώτου στα μουσικά πράγματα, καθώς ο δεύτερος λόγω της θέσης του δεν μπορούσε να μετέχει, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Το γεγονός αυτό αποτελεί πιθανότατα και τον κύριο λόγο που δεν διέγραψε ο Γιώργος Μπουρμάς μια υπερτοπική πορεία, επειδή ο δεύτερος σημαντικός εκπρόσωπος της δισκογραφικής του παρουσίας δεν μπορούσε να μετέχει περαιτέρω. Προτάσεις που του έγιναν από τον Παντελή Καβακόπουλου για εργασία σε κέντρα της πρωτεύουσας, αλλά και από τον Δοϊτσίδα για από κοινού λειτουργία του μετέπειτα κέντρου του, δεν ευοδώθηκαν από τον ίδιο. Τούτο συνέβη κυρίως, επειδή δεν ήθελε να φύγει εκ νέου από τον τόπο του, σύμφωνα και με τις παραινέσεις των συγγενών του ώστε να μην το κάνει και διακινδυνεύσει έτσι μια σταθερή εργασία ως μουσικός που είχε στην περιοχή του. Όσον αφορά την πρόταση του Δοϊτσίδα, ο βασικός λόγος που δεν μπορούσε να μετέχει σε αυτήν, ήταν η έλλειψη κεφαλαίου που απαιτούνταν για το άνοιγμα του κέντρου. Επομένως η φήμη του, αλλά και η δράση του, είχαν μια υπερτοπική διάσταση που εκτεινόταν όμως εντός των θρακικών πληθυσμών και ως εκ τούτου δεν του προσέφεραν πανελλαδική αναγνώριση. Έτσι, καθ' όλη την πορεία του, παρέμεινε κατά βάση, μουσικός των δικτύων του Βορείου Έβρου.

Η τελευταία παράμετρος της μουσικής σταδιοδρομίας του Γιώργου Μπουρμά στην οποία θα σταθούμε, είναι η “μουσική σχολή” που δημιούργησε μέσω της διδασκαλίας του κλαρίνου. Ο Μπουρμάς αποτελεί ένα από τα βασικά πρόσωπα που υπήρξαν δάσκαλοι μουσικών οργάνων στο Βόρειο Έβρο μέχρι και σήμερα, με τη μορφή των ιδιαίτερων σε κάποιους νέους που ήθελαν να μάθουν, χωρίς να έχει τη στήριξη κανενός επίσημου φορέα. Εδώ πρέπει να πούμε πως αποτελεί το πρόσωπο που δίδαξε τους περισσότερους μουσικούς της νέας γενιάς, μιας και πέραν του ίδιου, εκτός από κάποιες πρακτικές γνώσεις που κάλυπταν τις προσωπικές του ανάγκες, δεν ήταν σε θέση κανείς από τους άλλους τοπικούς να το κάνει, τουλάχιστον κατά τις

αρχές του '80 που δίδαξε στον πρώτο μαθητή του. Επιπλέον, ο Μπουρμάς διέθετε συστηματική μόρφωση πάνω στον τομέα της μουσικής, έναντι των άλλων τοπικών μουσικών που είχαν “μυηθεί” στην τέχνη του κλαρίνου, με τη μέθοδο του “κλεψίματος από την τέχνη του δασκάλου” που εφαρμοζόταν στο μεγαλύτερο μέρος των πρακτικών λαϊκών μουσικών, ανά την Ελλάδα. Αν συνυπολογίσει κανείς το γεγονός του χαμηλού σχετικά μουσικού επιπέδου για την περίπτωση του Έβρου, αντιλαμβανόμαστε πως δεν ήταν και ιδιαίτερα εφικτό να εμπνεύσουν καν για το συγκεκριμένο εγχείρημα. Έτσι, οι νεότερες γενιές μουσικών στο κλαρίνο, ξεκινώντας από αυτή των σημερινών “σαραντάρηδων”, μέχρι και μουσικούς που βρίσκονται στην εφηβική ηλικία, είναι μαθητές του οι περισσότεροι ή της ίδιας υφολογικής και μουσικής τεχνοτροπίας, καθώς έχουν διδαχθεί από παλιότερους μαθητές του¹¹⁵. Πρώτος μαθητής του υπήρξε ο Παναγιώτης Μπαρμπούδης από το Νεοχώρι Ορεστιάδας, που σήμερα είναι ένας από τους πλέον γνωστούς τοπικούς μουσικούς, εξαιτίας και της κομπανίας του, μαζί με αυτή της οικογένειας Κουρούδη κ.α. Ο Μπαρμπούδης είχε την τύχη να δουλέψει ενασκούμενος και μαζί του στις διάφορες εκδηλώσεις ως μαθητής στις αρχές της δεκαετίας του '80, που η παρουσία του Μπουρμά ήταν περισσότερο αισθητή στα μουσικά δίκτυα του τόπου. Οι υπόλοιποι μαθητές είναι νεότεροι ή πήραν μαθήματα από τον ίδιο σε μεγαλύτερη ηλικία οπότε η διδασκαλία τους περιορίζεται σε κατ' οίκον μαθήματα. Μαθητές του Μπουρμά που σημείωσαν τη μεγαλύτερη πρόοδο, ώστε να δουλέψουν σε μουσικά σχήματα, είναι ο Παναγιώτης Κωστίδης από το Ρήγιο Διδυμοτείχου, ο Γιώργος Γκοστίδης από τις Καστανιές Ορεστιάδας και ο Δημήτρης Βασιλειάδης από τον Πεντάλοφο Τριγώνου Έβρου. Ο Τριαντάφυλλος Τριανταφυλλίδης, που δραστηριοποιείται μουσικά και εντάσσεται στη “σχολή Μπουρμά” από τη Στέρνα Έβρου, υπήρξε μαθητής του Παναγιώτη Μπαρμπούδη και κατά κάποιον τρόπο μαθητής (με την έννοια της “αλληλοβοήθειας”) του νεαρού μαθητή του Μπουρμά Δημήτρη Γεωργιάδη που χάθηκε πρόωρα. Τελευταίος μαθητής του Μπουρμά στην προχωρημένη ηλικία των 80 και πλέον ετών που βρίσκεται σήμερα, είναι ο αδερφός του νεαρού που “έφυγε”, Βαγγέλης Γεωργιάδης. Οι παραπάνω μουσικοί αποτελούν, όχι βέβαια κατ' αποκλειστικότητα, αλλά σε σημαντικό βαθμό τη συνέχιση της “σχολής” του στον Έβρο, αλλά και εν πολλοίς την εικόνα του κλαρίνου στο συγκεκριμένο χώρο.

¹¹⁵ Ευάγγελος Αυδίκος, ό.π., σελ. 73

Συνοψίζοντας τα κεντρικά σημεία της προσφοράς του Γιώργου Μπουρμά στη θρακιώτικη μουσική, πρέπει να τονίσουμε την επίδραση του στο χώρο αυτό με το ύφος και το ρεπερτόριο του, μέσω της δισκογραφίας του, αλλά και με τη μουσική του επιτέλεση, στα πλαίσια των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Επίσης, η διαμόρφωση ενός νεοτοπικού ρεπερτορίου που είχε αντανάκλαση στον κόσμο της περιοχής, οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στον ίδιο, αλλά και τον πατέρα Παναγιώτη Νικίδη. Τέλος, ο τομέας της διδασκαλίας του κλαρίνου με τη “μουσική σχολή” που “γαλούχησε”, είναι η προσφορά του, που εξαιτίας της επίδρασης στην περιοχή, θα αποτυπώνει την εικόνα του κλαρίνου στον τόπο του και ως εκ τούτου θα κρατήσει την ανάμνηση του στο μέλλον.



Φωτογραφία Β.3.1.: Φεστιβάλ πολιτικών προσφύγων, Σόφια 1965, ο Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο) με Έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες μουσικούς.



Φωτογραφία Β.3.2.: Βουλγαρία, γύρω στο 1972-1973, ο Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο) με Βούλγαρους μουσικούς συνεργάτες του.



Φωτογραφία Β.3.3.: Βουλγαρία, γύρω στο 1970, ο Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο-αριστερά) με Βούλγαρους μουσικούς συνεργάτες του.



Φωτογραφία Β.3.4.: Βουλγαρία, γύρω στο 1975, Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο).



Φωτογραφία Β.3.5.: Βάλτος Ορεστιάδας 1977-1978, Παναγιώτης Κωνσταντινίδης (τραγουδι), Παναγιώτης Ακρανάς (βιολί), Παναγιώτης Μπαμπουρδάς (μουζούκι), Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο), Νίκος Μαυρουδής (ντραμς).



Φωτογραφία Β.3.6.: Νέα Βύσσα Ορεστιάδας, γύρω στο 1980, Νίκος Μαυρουδής (τουμπελέκι), Άγγελος Ανδρέου (βιολί), Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο), Παναγιώτης Κωνσταντινίδης (τραγουδι), Παναγιώτης Μπαμπουρδάς (μουζούκι).



Φωτογραφία Β.3.7.: Περιοχή Ορεστιάδας, 1982-83, Άγγελος Ανδρέου (βιολί), Παναγιώτης Κουφίδης (ντραμς), Βαγγέλης Καραολάνης (μπουζούκι), Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο), Δημήτρης Μπουρμάς (ηλεκτρική κιθάρα).



Φωτογραφία Β.3.8.: Πετρωτά Τριγώνου Έβρου, γύρω στο 1980, Γιάννης Μπαμπουρδής (βιολί), Γιώργος Μπουρμάς (κλαρίνο), Παναγιώτης Μπαρμπούδης (κλαρίνο), Νίκος Μαυρουδής (τουμπελέκι).



Φωτογραφία Β.3.9.: Βουλγαρία, γύρω στο 2000, Ivo Parazon και Γιώργος Μπουρμάς.

B4. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΜΙΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

Η περίπτωση του Θανάση Μιντόπουλου εμφανίζει τα χαρακτηριστικά του μεταναστευτικού ρεύματος της δεκαετίας του '60 προς το εξωτερικό, με κύριο προορισμό τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης και ιδιαίτερα τη Γερμανία, που για το νομό Έβρου γίνεται χώρος υποδοχής ενός μεγάλου αριθμού μεταναστών¹¹⁶. Ο “κλαρινίστας” Μιντόπουλος θα εκφράσει μουσικά σε σημαντικό βαθμό τον κόσμο αυτό με το “θρακιώτικο νεοδημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς”, μέσω της δισκογραφίας του αλλά και της μουσικής του επιτέλεσης στις διάφορες εκδηλώσεις του στο εξωτερικό κατά βάση, όπως και στο χώρο του Βορείου Έβρου, από τον οποίο κατάγεται. Τους θερινούς μήνες που παρευρίσκεται με άδεια στην περιοχή του πρωτοστατεί στα γλέντια των μεταναστών, προπάντων στους γάμους τους που πραγματοποιούν ως επί το πλείστον στον τόπο τους, αλλά ταυτόχρονα διαπερνάει το “μουσικό του ρεύμα” και στους μόνιμους κατοίκους της περιοχής, εφόσον σχεδόν στο σύνολο τους οι κοινότητες του Έβρου, βιώνουν το μεταναστευτικό κύμα και σε οικογενειακό επίπεδο, με τη φυγή των νέων κυρίως μελών τους. Επίσης, η πρόσκαιρη μετανάστευση ορισμένων για ένα μικρό χρονικό διάστημα (με την εκ νέου φυγή τους πολλές φορές), μεταφέρει τα βιώματα της ξενιτιάς και δημιουργεί ένα εν δυνάμει τοπικό μουσικό κοινό, που συμπεριλαμβάνει το ρεπερτόριο του Μιντόπουλου στις διάφορες εκδηλώσεις του βίου αλλά και της κοινότητας του. Η μεταφορά του ρεπερτορίου αυτού στα γλέντια του κόσμου γίνεται μέσω των μουσικών δικτύων του χώρου, κατά πρωτεύοντα δηλαδή λόγο από τις κομπανίες που κάνουν μέρος τους ορισμένα κομμάτια του, αυτά που θα χαρακτηρίζαμε “σουξέ” του, μιας και εξέφραζαν ένα μεγάλο μέρος του Βορείου Έβρου και κατά δεύτερον από τη δική του περιστασιακή παρουσία και σχέση με τους μουσικούς, αλλά και τους ανθρώπους του τόπου. Η εμφάνιση του Μιντόπουλου στο ευρύ θρακικό μεταναστευτικό δίκτυο της Δυτικής Ευρώπης, εντοπίζεται από τα τέλη του '60 μέχρι και τον θάνατο του το 1993. Ενεργητικότερη μουσική παρουσία στο διάστημα αυτό, υπήρξε η περίοδος από τα τέλη του '70 μέχρι και τα τέλη του '80, εξαιτίας της δισκογραφικής του κίνησης που ταυτιζόταν με βιωματικές καταστάσεις των μεταναστών. Κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, πραγματοποιείται μεταβολή των κοινωνικών συνθηκών και

¹¹⁶ Φάνης Μαλκίδης, «Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 12^{ος}* (2000), σελ. 203-204

“ανανέωση” του μουσικού κοινού, με μια δεύτερη και τρίτη γενιά μεταναστών, χωρίς τα ίδια βιώματα με τους προγόνους τους, ενώ παράλληλα διαφοροποιούνται οι μουσικές προτιμήσεις τους, με αποτέλεσμα να μειωθεί η παλαιότερη “ζήτηση” του στα μουσικά τους δρώμενα.

Ο Θανάσης Μιντόπουλος (“Μίντογλου”), (1936-1993) γεννήθηκε στο χωριό Βάλτος Ορεστιάδας και άρχισε να ασχολείται με τη μουσική από τα εφηβικά του χρόνια, παίζοντας φλογέρα όπως η πλειοψηφία των μετέπειτα τοπικών κλαριντζήδων. Γύρω στα 1950-51 αγοράζει ένα κλαρίνο, στο οποίο εξασκείται μόνος του, αντλώντας βέβαια και ορισμένες γνώσεις από παλιότερους μουσικούς, χωρίς όμως να μαθητεύσει κοντά σε κάποιον. Συγκροτεί κομπανία την ίδια περίοδο, παντρεύεται την συγχωριανή του Δήμητρα Μιντοπούλου πολύ νέος το 1953, με την οποία αποκτά τρεις γιους και δραστηριοποιείται μουσικά στα δίκτυα του Βορείου Έβρου μέχρι και το 1962 που φεύγει ως οικονομικός μετανάστης στην περιοχή της Κολονίας, της τότε Δυτικής Γερμανίας. Εκεί επαναδραστηριοποιείται μουσικά, εκφράζοντας το θρακικό μεταναστευτικό ρεύμα, με τη δισκογραφία αλλά και με την παρουσία του στα μουσικοχορευτικά τους δρώμενα, διατηρώντας παράλληλα δεσμούς με τον τόπο του και τα μουσικά δίκτυα του που επισκέπτεται τακτικά, ως επί το πλείστον την περίοδο των αδειών του. Συνεχίζει τη δράση του εκεί μέχρι και το 1993, που φεύγει πρόωρα από τη ζωή σε μια μπυραρία, όπου είχε πάει για να διασκεδάσει τους συμπατριώτες του.

Τη μουσική διαδρομή του Θανάση Μιντόπουλου, θα την διαιρέσουμε σε δύο περιόδους. Η πρώτη ξεκινάει στις αρχές της δεκαετίας του '50, που αρχίζει την ενασχόληση του με το κλαρίνο, πρώτα γνωρίζοντας το όργανο μέσα από τα τοπικά δίκτυα και έπειτα ως μουσικός στα πλαίσια τους. Η δράση του στα χρόνια αυτά εντοπίζεται στα πλαίσια των δικτύων του Βορείου Έβρου, χωρίς να καθιστά ο ίδιος, όπως και το μουσικό του σχήμα, μια κομπανία με ιδιαίτερο ρόλο, μέχρι και τη φυγή του το 1962 στο εξωτερικό. Η δεύτερη περίοδος αρχίζει από την παραπάνω χρονιά που μεταναστεύει στη Γερμανία και διαρκεί μέχρι και το θάνατο του το 1993, εφόσον έφυγε πρόωρα από τη ζωή και μάλιστα εν ώρα εργασίας. Στο χρονικό διάστημα αυτό και κυρίως μετά τη δεκαετία του '70 διατηρεί μόνιμα κομπανία που ονομάζεται «Δημοτική Ορχήστρα “Έβρος”- Αθανάσιου Μιντόπουλου- Θρακών Μεταναστών

Δυτικής Γερμανίας»¹¹⁷, με διάφορους μουσικούς συνεργάτες κατά καιρούς από τον ομώνυμο νομό, καλύπτοντας έτσι τις ανάγκες του θρακικού μεταναστευτικού δικτύου της Δυτικής Ευρώπης. Μετά και τη δισκογραφική του παρουσία, με βασικό περιεχόμενο της “νεοδημοτικά θρακιώτικα” που επικεντρώνονται στην ξενιτιά, αποκτά μια μερική υπερτοπική αναγνώριση, εκτός θρακικών πληθυσμών στο χώρο της Δυτικής Ευρώπης, ενώ στο εσωτερικό η φήμη του δεν ξεπερνά τα όρια της Θράκης, έχοντας πάντα ως επίκεντρο το Βόρειο Έβρο, χώρο όπου η μουσική του βρίσκει ανταπόκριση.

Από νεαρή ηλικία ο Μιντόπουλος ή “Μίντογλου”, όπως ήταν το παλιότερο οικογενειακό τους επίθετο που άλλαξαν αργότερα, οι υπεύθυνοι της κοινότητας του, για να μην έχει “τούρκικη κατάληξη” (όπως συνέβαινε σε μια πλειάδα περιπτώσεων στη χώρα για “εθνικούς σκοπούς”), έδειχνε ενδιαφέρον για τη μουσική. Αφού κατορθώνει να αγοράσει ένα πρώτο κλαρίνο στις αρχές του ’50, “μαθητεύει” σε αυτό, κυρίως “κλέβοντας τα πατήματα” του Χρήστου “Στάϊκου”, και εν μέρει του “Ζαχαρδέλα”¹¹⁸, που ήταν γνωστοί μουσικοί για εκείνη τη χρονική περίοδο. Επιπρόσθετα είχε την τύχη να κατάγεται από χωριό που γειτνιάζε με τα δικά τους, καθώς απέχουν λίγα χιλιόμετρα μόνο, γεγονός που τον βοηθούσε να τους επισκεφθεί και να τους ακούσει να παίζουν, τακτικά. Μαθήματα με τη σημερινή έννοια διδασκαλίας δεν πήρε, αλλά οπωσδήποτε έμαθε ορισμένα στοιχειώδη πράγματα πάνω στο όργανο. Η γυναίκα του βέβαια λέει : «...κανένας δεν τον έδειξε τίποτα, ό,τι έπαιζε μοναχός του, απ’ την ιδέα του...», συγκρίνοντας όμως με τις σημερινές μεθόδους διδασκαλίας. Όσο για τα “πατήματα” που έπαιρνε από κάποιους μουσικούς, δεν γνωρίζει πιθανόν τη σημασία τους για τα τότε δεδομένα εκμάθησης ενός οργάνου¹¹⁹. Από υφολογικής πλευράς μάλιστα το παίξιμο του, μαρτυρά ξεκάθαρα την επιρροή του από τον “Στάϊκο”. Συγκροτεί κομπανία την ίδια περίοδο με τους Κώστα Κουτχανίδη στο βιολί και Παναγιώτη Κουτχανίδη στο ούτι ή τζιουμπούς, από τους Χιονάδες Διδυμοτείχου. Ο Βάλτος βρίσκεται στο όριο μεταξύ των μουσικών και γεωγραφικών δικτύων Ορεστιάδας - Βύσσας και Διδυμοτείχου-Ερυθροποτάμου, γεγονός που ευνοούσε τις μουσικές συνεργασίες και με ανθρώπους άλλων δικτύων, από πλευράς αποστάσεων. Ακόμη, οι παραπάνω συνεργασίες μουσικών που ανήκουν

¹¹⁷ Αναστάσιος Μπαμπαχμίδης, «Το σύγχρονο δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος ΙΙ^{ος}* (1997), σελ. 200

¹¹⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό.π.*, σελ. 30

¹¹⁹ Σσ. Η ίδια εννοεί πως δεν ήταν “τσιράκι” σε κάποιο μουσικό, δηλαδή μαθητής και ταυτόχρονα βοηθός του.

σε διαφορετικές πληθυσμιακές ομάδες, αποδεικνύουν για άλλη μια φορά την κατάρρευση των παλιότερων πολιτισμικών δικτύων, που είχαν ουσιαστική επίδραση σε παρελθοντικό χρόνο και στα μουσικά δίκτυα, εξαιτίας της κοινωνικής οργάνωσης. Επομένως, βρίσκει για άλλη μια φορά την εφαρμογή της η ανάλυση του Attali, που αποδίδει στη μουσική “προφητικό” χαρακτήρα¹²⁰. Σχετικά με τη δομή του ρεπερτορίου και των οργάνων της κομπανίας του, πρέπει να πούμε πως κατά τη δεκαετή περίπου ενασχόληση στον τόπο του, ακολουθούνται τα γενικότερα πρότυπα της περιοχής που αναλύσαμε σε προηγούμενες περιπτώσεις. Επίσης, την ίδια περίοδο, συνεργάζεται και με μουσικούς από το χωριό του, όπως τον Σταύρο Σταυρίδη στο βιολί και τον Σταύρο Ευσταθιάδη στο ούτι. Όπως μας πληροφορεί όμως ο τελευταίος, η συνεργασία τους επικεντρωνόταν κυρίως στα δίκτυα της Ορεστιάδας Βύσσας και του Τριγώνου. Βέβαια η μουσική τους σύμπραξη ήταν κάπως περιστασιακή και γι’ αυτό επισημαίνει μικρότερο εύρος δράσης τους, χωρίς να περιλαμβάνει όλο το φάσμα της τότε μουσικής δράσης του Μιντόπουλου. Είναι γεγονός πάντως, λόγω της δυσμενούς κατάστασης των μετακινήσεων, ότι προτιμούσαν να δουλεύουν κυρίως σε γειτονικές αποστάσεις, γιατί συχνά αυτές καλύπτονταν με τα πόδια, δημιουργώντας επιπρόσθετη ταλαιπωρία στο διήμερο ή τριήμερο που απουσίαζαν για τους γάμους κυρίως.

Η εικόνα που σχηματίζεται από τα παραπάνω κατά το πρώτο αυτό χρονικό διάστημα δράσης του στην περιοχή του, είναι αυτή ενός τοπικού μουσικού που κινείται στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, διατηρώντας κομπανία ή συνεργαζόμενος με κάποιες άλλες, που εργάζεται να μην στο χώρο, χωρίς να παρουσιάζει όμως κάποια ιδιαίτερα στοιχεία διάκρισης από τους άλλους “καλούς κλαριντζήδες”. Όπως θα δούμε όμως παρακάτω, η εικόνα αυτή θα μεταβληθεί, καθώς ο Μιντόπουλος θα εξελιχθεί σε σύμβολο των θρακών μεταναστών της Δυτικής Ευρώπης.

Μέσα σε ένα κλίμα μαζικής φυγής προς το εξωτερικό, ιδιαίτερα μετά τις διακρατικές συμφωνίες μεταξύ της Ελλάδας και χωρών της Δυτικής Ευρώπης¹²¹, όπου σύμφωνα με τα στοιχεία που υπάρχουν¹²², μεγάλο μέρος του νομού Έβρου μετανάστευε στη Γερμανία, αναχωρεί για την ίδια χώρα και ο Θανάσης Μιντόπουλος. Αρχικά το 1962 φεύγει μόνος του, σύμφωνα με το πρόγραμμα που ακολουθούσαν,

¹²⁰ Jacques Attali, ό.π., σελ. 14

¹²¹ Φάνης Μαλκίδης, ό.π., σελ. 200-201

¹²² αυτόθι, σελ. 203-206

το οποίο προέβλεπε πολλές φορές ομαδοποίηση ανά φύλο στους μετανάστες. Εάν επιβεβαιωνόταν η παραμονή τους για ένα συγκεκριμένο διάστημα, ακολουθούσε η σύζυγος και συνήθως λίγο αργότερα, αν όχι ταυτόχρονα, πήγαιναν και τα παιδιά μαζί με τους γονείς τους, δημιουργώντας την πυρηνική οικογένεια¹²³. Έτσι, το 1965 αναχωρεί και η σύζυγος μαζί με τα παιδιά του για την πόλη Troisdorf που βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή της Κολωνίας στη Γερμανία (Δυτική τότε), όπου και θα παραμείνουν για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα της ζωής τους, στο εξωτερικό. Στον εν λόγω χώρο λοιπόν, δημιουργούνται εθνικές μικροκοινότητες, ώστε να “διατηρήσουν” με κάποια μορφή, έστω και “φαντασιακά”¹²⁴ την ταυτότητα τους, μέσα σε έναν ξένο κρατικό χώρο, στα πλαίσια του οποίου η υπόστασή τους αποτελεί τον “άλλο”¹²⁵. Ένας “άλλος”, που βίωνε μια διπλή ξενιτιά, τη μία με την αποκοπή από τον “ομφάλιο λώρο” της πατρίδας του και τη δεύτερη με την αλλαγή κοινωνικής θέσης, καθώς αγροτικοί πληθυσμοί μετανάστευαν ως εργάτες (όπως συμβαίνει και με την περίπτωση του Μιντόπουλου) σε αστικούς χώρους, γεγονός που είχε ως συνεπακόλουθο του και την άγνοια του νέου εργασιακού χώρου¹²⁶. Όμως και πέραν της έννοιας του “άλλου”, συμβίωναν με μεταναστευτικούς πληθυσμούς που έφεραν διαφορετικά πολιτισμικά βιώματα και ταυτότητες, με επόμενο να αποζητούν τον εθνικό διαχωρισμό τους ώστε να διατηρηθεί η ταυτότητα του Έλληνα κατά πρώτον και κατά δεύτερον, αυτή της ιδιαίτερης πατρίδας τους με την ευρύτερη της έννοια¹²⁷ (π.χ. Θράκη και όχι Ορεστιάδα). Ο τελευταίος λόγος οφείλεται κυρίως στην αδυναμία συγκρότησης εθνοτοπικής κοινότητας, σε οποιοδήποτε σημείο ενός ξένου κράτους με μεγάλες γεωγραφικές εκτάσεις, όπως συνέβαινε π.χ. στη Γερμανία. Βέβαια, συχνά οι μετανάστες εγκαθίσταντο σε πόλεις όπου βρίσκονταν συγγενείς, ή συμπατριώτες τους¹²⁸, αλλά αυτό δεν συνεπαγόταν απαραίτητα και συγκρότηση εθνοτοπικής κοινότητας. Ενδεχόμενες μετακινήσεις τους όμως για επαγγελματικούς λόγους κ.α., τους οδηγούσαν συχνά και σε άλλες περιοχές, οπότε η έννοια μιας εθνοτοπικής μεταναστευτικής ομάδας αποκτούσε ευρύ χαρακτήρα, προσιδιάζοντας μια μεγαλύτερη έννοια, όπως ήταν το θρακικό μεταναστευτικό δίκτυο της Δυτικής Γερμανίας. Στα πλαίσια των ομάδων αυτών δημιουργούνται σύλλογοι¹²⁹, με στόχο

¹²³ Λίνα Βεντούρα, *ό.π.*, σελ.51-52

¹²⁴ Benedict Anderson, *Φαντασιακές κοινότητες*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 24-28

¹²⁵ Λίνα Βεντούρα, *ό.π.*, σελ. 53

¹²⁶ αυτόθι, σελ. 49

¹²⁷ Παύλος Κάβουρας, *ό.π.*, σελ. 371

¹²⁸ Λίνα Βεντούρα, *ό.π.*, σελ. 55-56

¹²⁹ αυτόθι, σελ. 65-67

πέραν των διαφόρων κοινωνικών προβλημάτων τους, τη “φαντασιακή” βίωση της πατρίδας τους. Συνεπώς αναδεικνυόταν η ανάγκη έκφρασης των συμβολισμών τους, με κύριο τομέα αυτόν της μουσικής, που θα βοηθούσε στην “αναβίωση” των παραδόσεων τους. Μέσα από τις συγκεκριμένες λοιπόν ανάγκες, προέκυψε και η μουσική δραστηριοποίηση του Μιντόπουλου στη Δυτική Ευρώπη, τον οποίο οι μετανάστες θα “καθιστούσαν” εκπρόσωπο και εκφραστή του ευρύτατου θρακικού μουσικού δικτύου τους.

Μετά τα πρώτα κρίσιμα χρόνια διαμονής και προσαρμογής στο νέο κοινωνικό, οικονομικό, εργασιακό κ.α. περιβάλλον και αφού πλέον συγκροτείται ένα συμπαγές μεταναστευτικό ρεύμα θρακιωτών, ο Θανάσης Μιντόπουλος αρχίζει τη δραστηριοποίηση του στο ευρύ αυτό μεταναστευτικό δίκτυο, που έχει ως επίκεντρο του τη Γερμανία. Πρώτοι μουσικοί του συνεργάτες γύρω στα τέλη του '60 – αρχές του '70 υπήρξαν κυρίως η μουσική οικογένεια Κουτχιανίδη από τους Χιονάδες Διδυμοτείχου, με μέλη της οποίας συνεργαζόταν κατά βάση και στον Έβρο. Συγκεκριμένα, εκτός από τον ίδιο στο κλαρίνο και δισκογραφικά στο τραγούδι, βιολί έπαιζε και τραγουδούσε ο Κώστας Κουτχιανίδης, τζιουμπούς ο Παναγιώτης Κουτχιανίδης, μπουζούκι ο Στέργιος Μουρατίδης¹³⁰, κρουστά (ντραμς ως επί το πλείστον) ο Απόστολος Κουτχιανίδης και στο τραγούδι ήταν μαζί τους ο Κώστας Γκουντελίδης (από τους Χιονάδες Διδυμοτείχου). Με την ορχήστρα αυτή που ονομάστηκε «Δημοτική Ορχήστρα “Έβρος” Αθανάσιου Μιντόπουλου - Θρακών Μεταναστών Δυτικής Γερμανίας», συνεργάστηκε αρχικά και στη δισκογραφία, ενώ μετά τις αρχές του '80, εξαιτίας της επιρροής των νέων οργανολογικών δομών από τον τόπο του, αλλά και την επιστροφή ορισμένων μελών της στην Ελλάδα, διαφοροποιήθηκε. Τα νεότερα μέλη της, ήταν ο Κώστας Θεοδωρίδης στην ηλεκτροακουστική κιθάρα και στο τραγούδι από τον Βάλτο Ορεστιάδας, ο Κώστας Μπουτάκης στην ηλεκτρική κιθάρα, ο Ζήσης Τσιακπίνης στο μπουζούκι από τον Κυπρίνο Ορεστιάδας και ο Βασίλειος Γκουντιδής στα κρουστά (ντραμς, πόγκος, τουμπελέκι κ.α.) επίσης από το Βάλτο Ορεστιάδας. Στα τέλη του '80, για τους αντίστοιχους λόγους μεταβλήθηκε ξανά η εν λόγω ορχήστρα και ο Μιντόπουλος συνεργάστηκε με τους Γιώργο Καζαλτζή στο βιολί και Χρήστο Καζαλτζή στα

¹³⁰ Σσ. Του συγκεκριμένου μουσικού η καταγωγή δεν είναι η γνωστή. Το ίδιο συμβαίνει και με περιπτώσεις άλλων μουσικών, κυρίως στα “νεότερα” όργανα, που οι μετακινήσεις τους στα πλαίσια της εν λόγω κομπανίας, ήταν σχετικά συχνότερες, καθώς δεν αποτελούσαν το βασικό κορμό της. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες της Δήμητρας Μιντόπουλου, σχεδόν όλοι καταγόταν από τον Έβρο, χωρίς να θυμάται όμως όλους τους μουσικούς, όπως και την καταγωγή τους.

κρουστά από την Οινόη Ορεστιάδας, τον Παναγιώτη Αναστασιάδη στην ηλεκτρική κιθάρα και τον Κώστα Γκουντελίδη στο τραγούδι. Παρατηρούμε και εδώ λοιπόν τον κορμό της σύνθεσης της νεότερης κομπανίας του Έβρου, ακολουθώντας το παράδειγμα της, να έχει περάσει και στους εκτός συνόρων χώρους και να ακολουθεί τις χρονολογικές αλλαγές της ιδιαίτερης πατρίδας στην οργανολογική δομή της κομπανίας. Φυσικά δεν θα πρέπει να παραλείψουμε και τις επιρροές από τις κομπανίες μεταναστευτικών κοινοτήτων με καταγωγή από άλλα γεωγραφικά μέρη της Ελλάδας, εφόσον πλην του ρεπερτορίου, η οργανολογική δομή τους παρουσίαζε σε γενικές γραμμές αρκετές ομοιότητες. Σε ό,τι αφορά τη δομή του ρεπερτορίου των θρακικών αυτών κομπανιών, παρατηρούμε επιρροές από το υπερτοπικό και συγκεκριμένα κατά τα πρότυπα των κομπανιών του Βορείου Έβρου. Μια διαφοροποίηση σε σχέση με το παραπάνω ρεπερτόριο, αφορούσε την ενότητα “δημοτικών” από διάφορες περιοχές της πατρίδας, που υπήρχε στο πρόγραμμα των μουσικών σχημάτων της Γερμανίας. Τούτο συνέβαινε για την κάλυψη μουσικών αναγκών και πληθυσμών από άλλα μέρη της Ελλάδας, που συμβίωναν στις ίδιες πόλεις μαζί με θρακιώτες και μετείχαν συχνά οι μεν στις εκδηλώσεις των δε. Το γεγονός αυτό, έδινε ένα περαιτέρω κίνητρο στους εκάστοτε μουσικούς, εν προκειμένω με καταγωγή από τη Θράκη, γιατί επέκτεινε έστω και περιστασιακά το δίκτυο τους και σε μεταναστευτικές εθνοτοπικές κοινότητες με καταγωγή από άλλα γεωγραφικά σημεία της Ελλάδας. Εδώ πρέπει να επισημανθεί η περιστασιακή πραγματοποίηση του εν λόγω φαινομένου, καθώς δεν προσέλαβε χαρακτηριστικά που να δημιουργούν ένα διευρυμένο μουσικό δίκτυο, τουλάχιστον στα χρόνια που αναφερόμαστε, γιατί μελλοντικά άλλαξαν αρκετά πράγματα. Επιστρέφοντας στο ρόλο των θρακικών μουσικών συγκροτημάτων του εξωτερικού, αναφέρουμε πως ήταν λίγα και τα περισσότερα με σχετικά χαμηλό μουσικό επίπεδο. Ο λόγος που γίνονταν τα σχήματα αυτά μέρος του εκεί “μουσικού σιναφιού”, έγκειται κυρίως στις μουσικές ελλείψεις που παρατηρούνταν, παρά στο δεξιοτεχνικό τους επίπεδο. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πόσο δύσκολο θα ήταν να καλύψουν τις μουσικές ανάγκες “άλλων” πληθυσμών, εφόσον δεν επαρκούσαν σε ικανοποιητικό βαθμό, ούτε καν για τις ανάγκες των συμπατριωτών τους. Έτσι, γνωρίζουμε ελάχιστες κομπανίες που θα λέγαμε εργάστηκαν συστηματικά με τη μουσική, σε καμία περίπτωση πάντως κατά κύριο επάγγελμα. Παρακάτω θα μνημονεύσουμε ορισμένες που είχαν μια σχετική διάρκεια ύπαρξης κάποιων δεκαετιών, έστω και με εσωτερικές ανακατατάξεις ως προς τα μέλη τους (μάλιστα με διάφορους μετασχηματισμούς οι κάτωθεν κομπανίες

διατηρούνται μέχρι και σήμερα). Ενδεικτικά αναφέρουμε πως οι πιο γνωστές ήταν του Θανάση Μιντόπουλου, του Δημήτρη Πολοβίνα και της οικογένειας Κυργίδη από την Ελιά Τριγώνου Ορεστιάδας. Καταλυτικός παράγοντας όμως για την “κυριαρχία” του μουσικού συγκροτήματος του Μιντόπουλου σε σχέση με τα άλλα, υπήρξε η εμφάνιση του στη δισκογραφία στα τέλη του ’70, με περιεχόμενο της το “σύγχρονο θρακικό δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς”, που του έδωσε το εναρκτήριο λάκτισμα για το “ρόλο” του μουσικού εκπροσώπου των θρακών μεταναστών¹³¹.

Οι αναλύσεις που θα ακολουθήσουν παρακάτω, αναφέρονται κυρίως στα “νεοτοπικά τραγούδια της ξενιτιάς” και έχουν σαν στόχο να αναδείξουν τις συνθήκες δημιουργίας και λειτουργικότητας του τραγουδιού αυτού στο θρακικό δίκτυο των μεταναστών της Δυτικής Ευρώπης, αλλά και στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου.

Στα τέλη του ’70 είχε παρέλθει μια δεκαπενταετία περίπου από τα πρώτα συμπαγή μεταναστευτικά ρεύματα προς τη Δυτική Ευρώπη και η οργάνωση της ζωής τους είχε βάλει τις πρώτες βάσεις στη “νέα πατρίδα” τους. Οι αρχικές προοπτικές της πρόσκαιρης φυγής από τον τόπο τους, ώστε να εξοικονομήσουν ένα σεβαστό ποσό στήριξης της οικογένειας που έμενε πίσω ή ακολουθούσε τον “αρχηγό” της στο εξωτερικό, για ένα βραχύχρονο διάστημα εξασφάλισης οικονομικών πόρων, είχαν αρχίσει να υποχωρούν. Η μονιμότητα του χαρακτήρα της φυγής από την πατρίδα, είχε κερδίσει έδαφος πλέον γιατί “γαλουχούνταν” μια δεύτερη γενιά μεταναστών¹³², αυτή των παιδιών τους, η οποία συνέδεε πτυχές της επαγγελματικής και όχι μόνο ζωής της με το χώρο της νέας εγκατάστασης τους και έτσι μόνο οι “γονείς” διατηρούσαν το σταθερό πόθο για επιστροφή στην πατρίδα. Από μουσικής πλευράς την κοινωνική τους κατάσταση σε εθνικό επίπεδο “ζωντάνευαν” τα “λαϊκά” τραγούδια του Καζαντζίδη κυρίως, που είχαν γίνει αναφορά της μουσικής τους ταυτότητας. Από τον τομέα αυτό προέκυψαν συνθέσεις ποιημάτων για την ξενιτιά και σύντομα στους κόλπους της θρακικής μεταναστευτικής κοινότητας τουλάχιστον δημιουργήθηκε το “νεοτοπικό της ξενιτιάς”. Ένα τέτοιο πρόσωπο που ασχολούνταν με τη σύνθεση τραγουδιών και ποιημάτων, που εμφανίζουν ένα “λαϊκότροπο” χαρακτήρα, ήταν ο Βασίλειος Κατραντζής από το Βάλτο Ορεστιάδας, ο οποίος μάλιστα έγραψε τους στίχους σε αρκετά από τα τραγούδια του Μιντόπουλου. Ο τελευταίος ξεκινά τη δισκογραφική του πορεία το 1978, με “νεοδημοτικά θρακιώτικα” σε όλο το εύρος της

¹³¹ Αναστάσιος Μπαμπαχμίδης, ό.π., σελ. 200

¹³² Λίνα Βεντούρα, ό.π., σελ. 62-63

(3 δίσκοι 33 στροφών και μια κασέτα με τίτλο «“Griechische Folklore” kapelle Enros»), που συνυπήρχαν με ορισμένα τοπικά κομμάτια και οργανικούς σκοπούς του Έβρου, κατέχοντας όμως κυρίαρχη θέση έναντι αυτών, μιας και εκπροσωπούσαν το “νέο μουσικό ρεύμα των τραγουδιών της ξενιτιάς”. Το πλέον γνωστό κομμάτι που έκανε γνωστό τον ίδιο, αλλά υπήρξε παράλληλα και το τραγούδι που έκανε γνωστό το ευρύ θρακικό μεταναστευτικό μουσικό δίκτυο της Δυτικής Ευρώπης, ήταν το τραγούδι: «Εγώ θα πάω στη Γερμανία»¹³³. Οι στίχοι του τραγουδιού περιγράφουν την αρχική προοπτική των μεταναστών, που αναλύσαμε παραπάνω και τη φυγή τους από την πατρίδα. Στη δεδομένη χρονική στιγμή βέβαια το προσωρινό της εγκατάλειψης του τόπου τους, είχε καταρριφθεί στην πλειοψηφία των μεταναστών, αλλά η μελοποίηση του “οράματος” τους, έδινε οντότητα σε μια μουσική που δημιουργούνταν γι’ αυτούς. Βέβαια, πρέπει να σημειώσουμε πως δεν ταυτίζονται οι συνθέσεις αντίστοιχων κομματιών, με την κυκλοφορία τους στη δισκογραφία που συνήθως γινόταν κάποια χρόνια αργότερα και ενώ παιζόταν προηγουμένως πολλές φορές στα διάφορα γλέντια των θρακών μεταναστών. Η μεταφορά των κομματιών αυτών και στα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, γινόταν από τον ίδιο τον Μιντόπουλο που διακινούσε το δισκογραφικό υλικό, ενώ παράλληλα μετείχε κατά τους θερινούς μήνες της άδειας του, στα διάφορα γλέντια των μεταναστών, αλλά και των μονίμων κατοίκων. Δύο ήταν οι βασικοί λόγοι που συνέτειναν στην ενσωμάτωση των κομματιών αυτών στο νεοτοπικό ρεπερτόριο των άνωθεν μουσικών δικτύων. Ο πρώτος αφορά τη “βίωση” της μεταναστευτικής κατάστασης από τις τοπικές κοινότητες που είχαν μέλη τους στο εξωτερικό και επομένως οι “ρόλοι” και τα πρόσωπα των τραγουδιών σχετιζόταν μεταξύ τους, ενώ ορισμένες φορές αφορούσαν και ανθρώπους του Έβρου. Ο δεύτερος αφορά την παγίωση των “θρακικών μοτίβων” μέσα από το υπερτοπικό θρακιώτικο που είχε παγιωθεί και δεχόταν δημιουργίες πάνω στα πρότυπα του. Συγκεκριμένα πρέπει να υπογραμμίσουμε πως τα “σύγχρονα θρακιώτικα”, γραφόταν σε μεγάλο βαθμό πάνω στο πλέον κλασικό μοτίβο του “ζωναράδικου” (6/8) για την περιοχή, κυρίως εκείνα που προορίζονταν για “σουξέ” και κατά δευτερεύοντα λόγο σε άλλα ρυθμικά μοτίβα, όπως, (“μπαϊντούσκα”, 5/8, “καρσιλαμάς” 9/8, “συρτός” 7/8 κ.α.). Η όλη δισκογραφική παρουσία του Μιντόπουλου, διήνυσε μια χρονική πορεία ακολουθίας των βιοματικών καταστάσεων των μεταναστών και ανάλογα με τη χρονική πορεία που κυκλοφορούν στη διάρκεια

¹³³ Αναστάσιος Μπαμπαχμίδης, ό.π., σελ. 201

ενός δεκαετούς χρονικού ορίζοντα, μέχρι και τα τέλη του '80, τα τραγούδια αποτυπώνουν την οπτική και τις επιθυμίες τους¹³⁴. Ο επόμενος δίσκος, συνεχίζει με κύριο τραγούδι το: «Εγώ ορφανός γεννήθηκα», που περιγράφει τη δεινή οικογενειακή κατάσταση φτώχειας, εξαιτίας της ορφάνιας που οδήγησε στην ξενιτιά, αλλά και την επιστροφή του ξενιτεμένου στον τόπο του, που συναντά μια “καινούργια ξενιτιά”, καθώς η εκεί περιουσία έχει διανεμηθεί στους εναπομείναντες συγγενείς και πλέον είναι ξένος¹³⁵. Το τραγούδι αυτό παρουσίαζε τις αιτίες της μετανάστευσης, περιγράφοντας και άλλα κοινωνικά χαρακτηριστικά των κοινοτήτων της περιοχής. Με τα γεγονότα του εμφυλίου πολέμου, όπως παρακολούθησαμε και με την περίπτωση του Μπουρμά, ένα μέρος του ανδρικού κυρίως πληθυσμού είτε είχε εγκαταλείψει αναγκαστικά τις κοινότητες του για χώρες του ανατολικού μπλοκ, είτε είχε χαθεί στις εμφύλιες συρράξεις, αφήνοντας πίσω ορφανά, χήρες κ.λ.π. Φυσικά στο τραγούδι οι αιτίες της ορφάνιας δεν αναφερόταν, αλλά εννοούνταν. Αν συνυπολογιστεί και το μοίρασμα των ισχνών οικογενειακών μερισμάτων στους εναπομείναντες συγγενείς εκείνου που μετανάστευε, μας δίνει την εικόνα που εμφάνιζε η κατά κόρον αγροτική κοινωνία του Βορείου Έβρου. Ο τρίτος δίσκος του Μιντόπουλου που κυκλοφορεί το 1982, έχει ως “σουξέ” του το τραγούδι: «Αφήνω γεια το σπίτι μου», που επαληθεύει μέσα από τους στίχους του, ότι το προσωρινό του χαρακτήρα της μετανάστευσης έχει παραμεριστεί, αναφέροντας «...πέρασαν μήνες πέρασαν και χρόνια δεκαπέντε που είμαι εδώ στα ξένα...»¹³⁶. Μέχρι και τις αρχές του '80 το δίκτυο των μεταναστών διατηρούσε τα συνεκτικά στοιχεία μεταξύ του και οι εικόνες της φυγής, μαζί με το αίτημα της επιστροφής έβρισκαν πρόσφορο έδαφος, εν αντιθέσει με τα επόμενα χρόνια, όπως θα δούμε παρακάτω. Η τελευταία του ηχογράφηση από πλευράς συστηματικής εγγραφής υπάρχει σε κασέτα στα τέλη του '80 και εκεί “πρωτοστατεί” το τραγούδι: «Το διαβατήριο μ' θα σκίσω κι απ' τα ξένα να γυρίσω»¹³⁷. Είναι ένα από τα τελευταία τραγούδια που κυκλοφόρησε, γιατί οι συνθήκες είχαν αρχίσει να μεταβάλλονται χωρίς να απαντάται η προηγούμενη επίδραση του στο μεταναστευτικό κοινό, που μετά το πέρασμα μιας εικοσαετίας στο εξωτερικό, βίωνε μια άλλη κατάσταση. Η επιστροφή των παλαιότερων μεταναστών πραγματοποιούνταν και ορισμένοι βρισκόταν εν αναμονή λίγων εργάσιμων ετών για τον ερχομό τους στην Ελλάδα. Έτσι, τα τελευταία του τραγούδια βρισκόταν σε

¹³⁴ αυτόθι, σελ. 201

¹³⁵ αυτόθι, σελ. 211

¹³⁶ αυτόθι, σελ. 209

¹³⁷ αυτόθι, σελ. 213-214

συνάρτηση με μια γενιά που στήριξε τον Μιντόπουλο, η οποία όμως αποσυρόταν από την ενεργή της δράση λόγω ηλικίας και οι νεότερες γενιές μεταναστών εκλάμβαναν με νεότερες προσλαμβάνουσες την κοινωνική τους πραγματικότητα. Η δεύτερη και τρίτη γενιά μεταναστών που ακολουθούσε πρώτον δεν είχε την ίδια βιοματική σχέση με τη μουσική του τόπου της και δεύτερον είχε συνδεθεί με τον τόπο, στον οποίο βρισκόταν από τα παιδικά της χρόνια ή είχε γεννηθεί εκεί. Συνεπώς και το όνειρο της μαζικής επιστροφής στην πατρίδα είχε εγκαταλειφθεί, καθώς οι νεότεροι δεν αισθανόταν την αποκοπή από τον τόπο καταγωγής και ως εκ τούτου ασχολούνταν με τις προοπτικές ενσωμάτωσης στις χώρες όπου ζούσαν. Επόμενο αυτών ήταν η λειτουργικότητα της μουσικής του Μιντόπουλου να περιορίζεται κατά τα τελευταία έτη της ζωής του και να παρατηρείται η αναπαραγωγή των υπαρχόντων, στα πλαίσια των διάφορων κοινωνικών εκδηλώσεων των μεταναστών, χωρίς να έχει σημαντικές επαγγελματικές απώλειες μέχρι και το 1993 που έζησε, αλλά και χωρίς να έχει την παλιά του δόξα στο επίνειο του. Από τις αρχές του '90 μέχρι και σήμερα, πραγματοποιήθηκαν και άλλες μεταβολές στο ευρύ μουσικό δίκτυο των θρακών μεταναστών της Δυτικής Ευρώπης, τις οποίες όμως δεν εξετάζει η παρούσα πτυχιακή, γι' αυτό και δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω.

Ένα ακόμη στοιχείο της παρουσίας του Μιντόπουλου στη δισκογραφία αλλά και των διάφορων εκδηλώσεων που πλαισίωνε μουσικά, ήταν η συνεχής διάδραση του με ανθρώπους των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Υπαρκτά πρόσωπα της εποχής και πραγματικά γεγονότα, γινόταν “πρωταγωνιστές” στα τραγούδια του Μιντόπουλου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κομμάτι: «Το μάθατε τι έγινε στα Αμπελάκια το χωριό», που αναφέρεται στην περίπτωση του Παναγιώτη Νικίδη (έχουμε μιλήσει στο προηγούμενο κεφάλαιο γι' αυτόν) που πριν ήταν τραγουδιστής και μουσικός, για ένα μικρό διάστημα και συνεργάτης του στη Γερμανία, ενώ αργότερα έγινε κληρικός στην Ελλάδα. Η επαγγελματική μεταστροφή ενός ανθρώπου από το “σινάφι” των μουσικών δικτύων της εν λόγω περιοχής, δεν μπορούσε να μείνει απαρατήρητη, μιας και εξαιτίας της θέσης του δεν του επιτρεπόταν να συνεχίζει κατά τα ίδια πρότυπα το προηγούμενο έργο του. Επίσης, άλλα σύγχρονα θρακιώτικα τραγούδια όπως: «Εκεί στο Βάλτο το χωριό το χαμηλά κτισμένο», «Μάλτα ήταν μαθημένη» κ.α., αναφέρονται σε περιοχές και πρόσωπα του Βορείου Έβρου και ιδιαίτερα της περιφέρειας Ορεστιάδας από την οποία έλκει την καταγωγή του. Το παραπάνω μαρτυρά τη διατήρηση των σχέσεων και των επαφών του Μιντόπουλου με τα επίκαιρα σε γενικές γραμμές τεκταινόμενα στην πατρίδα του,

άλλα και τη διαρκή “ανατροφοδότηση” του θρακικού μουσικού δικτύου των μεταναστών, από τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου.

Μια σημαντική παράμετρος των μουσικού δικτύου, των θρακών μεταναστών που αφορά τις κομπανίες, αλλά και τη δισκογραφία του Μιντόπουλου, είναι η δομή του ρεπερτορίου. Εξαιτίας της μεικτής πληθυσμιακής σύνθεσης ως προς την καταγωγή των Ελλήνων μεταναστών, αλλά και εξαιτίας των γάμων των Θρακών με ομοεθνείς μετανάστες από άλλα μέρη της πατρίδας¹³⁸, στα γλέντια των πρώτων παρευρισκόταν και “άλλοι” μεταναστευτικοί πληθυσμοί. Ως εκ τούτου λοιπόν, οι μουσικές τους προτιμήσεις, απαιτούσαν ένα πανελλαδικό ρεπερτόριο, με ισχυρή όμως και την παρουσία των “λαϊκών”, που ήταν στη μόδα, αλλά εξυπηρετούσαν ταυτόχρονα και επιπλέον μουσικές επιλογές. Έτσι σε ό,τι αφορά το ρεπερτόριο, ενώ αρχικά υιοθετήθηκε το υπερτοπικό θρακιώτικο, σύντομα έγινε το “πέρασμα” στο νεοτοπικό, που εμπλουτίστηκε από το πανελλαδικό, αλλά και από το “λαϊκό” ρεπερτόριο. Στα πλαίσια της δισκογραφίας του Μιντόπουλου, παρατηρούμε μάλιστα να συνυπάρχουν τοπικά, νεοτοπικά, πανελλαδικά, αλλά και κομμάτια “λαϊκού” ρεπερτορίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα “τσιφτετέλια” που καλύπτουν ένα μέρος των δίσκων του, αλλά και ένα νεοτοπικό “τσάμικο” : «Όποιος στα ξένα έζησε»¹³⁹. Παρατηρούμε λοιπόν μια διαφορετική οπτική και στη μουσική πράξη, αλλά και στη δισκογραφία, όπου εφαρμοζόταν το ίδιο μοντέλο, εν αντιθέσει με τους άλλους θρακιώτες καλλιτέχνες που το ρεπερτόριο των εκδηλώσεων, με αυτό της δισκογραφίας ήταν διαφορετικό, μιας και στο δεύτερο τομέα επιχειρούνταν η παρουσίαση της “αμιγούς” θρακικής ταυτότητας.

Η τελευταία παράμετρος που αφορά την περίπτωση του Θανάση Μιντόπουλου και όχι μόνο, είναι αυτή της “μετάφρασης” τραγουδιών από τοπικές αλλόφωνες διαλέκτους στην ελληνική γλώσσα. Από την αρχή ακόμη αυτής της πτυχιακής μιλήσαμε για την πολυπολιτισμικότητα που χαρακτηρίζει τον Έβρο, εξαιτίας της διαμορφωθείσας μετά το 1922 κατάστασης με αρκετές πολιτισμικές και εθνοπολιτισμικές ομάδες γηγενών, αλλά και προσφύγων. Οι ομάδες αυτές μέχρι και το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα διατηρούσαν τις πολιτισμικές σχέσεις μεταξύ τους, διατηρώντας τα πολιτισμικά δίκτυα στο χώρο¹⁴⁰, που έρχονται να καταρρίψουν πρώτα τα μουσικά δίκτυα που προηγούνται στις μεταβολές τους. Παρόλα ταύτα σε

¹³⁸ Λίνα Βεντούρα, ό.π., σελ. 68-69

¹³⁹ Αναστάσιος Μπαμπαχμίδης, ό.π., σελ. 204

¹⁴⁰ Σωτήρης Χτούρης, ό.π., σελ. 50-67

ορισμένες κοινότητες επιβίωναν μερικά κομμάτια και χοροί της τοπικής παράδοσης, αν και η υπερτοπική επίδραση που συνεπαγόταν ομογενοποίηση, τα είχε παραμερίσει κατά πολύ στα όρια των χωριών αυτών. Μουσικοί προερχόμενοι όμως από αντίστοιχες κοινότητες, γνώριζαν τέτοια κομμάτια καθώς είχαν ασχοληθεί έστω και στα νιάτα τους με αυτά, ώστε να εξυπηρετήσουν τις κοινοτικές ανάγκες ή τουλάχιστον τα γνώριζαν από τους προγόνους τους. Ο μουσικός συνεργάτης του Θανάση Μιντόπουλου στο βιολί Γιώργος Καζαλτζής από την Οινόη Ορεστιάδας, ήταν στην καταγωγή “Γκαγκαούζης”, άνηκε δηλαδή σε μια εθνοπολιτισμική ομάδα που πέραν των άλλων πολιτισμικών της ιδιαιτεροτήτων, ήταν τουρκόφωνοι (ομιλούν μια τουρκική τοπική λαϊκή διάλεκτο)¹⁴¹. Έτσι, τα τραγούδια τους βρισκόταν στην ομώνυμη γλώσσα και το γεγονός αυτό αποτελούσε από μόνο του, απαγορευτικό για την αναπαραγωγή τους κάποιες δεκαετίες νωρίτερα, που επικρατούσαν περαιτέρω “εθνικιστικές αντιλήψεις συνέχειας και ομοιογένειας” του ελληνικού πολιτισμού¹⁴². Συγκεκριμένα μέχρι την αφετηρία των συστηματικών ερευνών στο χώρο του Έβρου, που ξεκινούν στις αρχές της δεκαετίας του '90, η ετερότητα και η πολυπολιτισμικότητα του χώρου, ακόμη και μετά την άμβλυνση των εθνικιστικών τάσεων που έπεται της μεταπολίτευσης, αποτελούσε συχνά μειονέκτημα. Τούτο συνέβαινε γιατί δεν εντασσόταν στα πλαίσια της “υπερτοπικής μουσικοχορευτικής παράδοσης”, που αποτελούσε την επίσημη έκφραση του τόπου, όπως αυτή διατηρούνταν μέσα από τους πολιτιστικούς φορείς, αλλά και όχι μόνο. Ο Μιντόπουλος συμπεριέλαβε ορισμένα “γκαγκαούζικα” τραγούδια στη δισκογραφία του, αλλά και στις μουσικές επιτελέσεις του, καθώς τα γνώριζε εν μέρει και ο ίδιος¹⁴³, γιατί στο χωριό του, κατοικούν και “Γκαγκαούζοι”, αλλά κυρίως γιατί τα γνώριζε ο συνεργάτης του Γιώργος Καζαλτζής. Όμως η “μέθεξη” τους στο θρακικό ρεπερτόριο πραγματοποιήθηκε αφού υπήρξε ένα είδους “φιλτράρισμα”. Συγκεκριμένα, τα τραγούδια αυτά είτε μεταφράστηκαν κατά προσέγγιση, είτε μπήκαν πάνω στις υπάρχουσες μελωδίες νέοι στίχοι, που παρομοίαζαν ή και όχι κάποιες φορές το παλιότερο νόημα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι: «Μαρή Τόντουρου σεβγκιλέ» (σε ελεύθερη μετάφραση «Αγαπημένη μου Θεοδώρα») σε ρυθμό (6/8) που ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία των “ζωναράδικων”, κατά τους “Γκαγκαούζους”, “κουσιουκλαμάς” ή “μουσλαμάς”, ανάλογα με τη λαβή των χεριών,

¹⁴¹ αυτόθι, σελ.60-62, 66

¹⁴² Άλκη Κυριακίδου- Νέστορος, ό.π., σελ. 102-107

¹⁴³ Σς. Ο Μιντόπουλος δεν είναι “Γκαγκαούζης” στην καταγωγή.

αν είναι από τα ζωνάρια, ή αν είναι από τους ώμους. Το τραγούδι αυτό για τη δισκογραφία, αλλά και για τις εκδηλώσεις, διατήρησε τη μελωδική του γραμμή, αλλά ο στίχος “μεταλλάχθηκε” σε: «Εψές προψές αγάπη μου Σαββατόβραδο». Ανάλογη περίπτωση απαντάται και στον Δοϊτσίδα που την αφήσαμε να συμπεριληφθεί στο σημείο αυτό, μαζί με όλες τις αναλύσεις της υπόθεσης και αφορά το ιδιαίτερα αγαπητό τραγούδι στους “Γκαγκαούζους” του Έβρου: «Μπουλγκαρία σ’ν’ρ’ντα» (σε ελεύθερη μετάφραση «Στα βουλγαρικά σύνορα», “συρτός-συγκαθιστός”, 9/8), που έγινε διατηρώντας κατά βάση την ίδια μελωδική γραμμή: «Μια μικρή Θρακιωτοπούλα». Συμπερασματικά, πρέπει να πούμε πως η μετάφραση ορισμένων αλλόφωνων κομματιών, υπήρξε η μοναδική δίοδος κυρίως δισκογραφικά, για να συμπεριληφθούν στο νεοτοπικό ρεπερτόριο, ώστε αγαπημένες μελωδίες και σκοποί πληθυσμών να γίνουν μέρος του. Ο Θανάσης Μιντόπουλος ήταν ένας από τους ανθρώπους που συντέλεσε αρκετά στο γεγονός αυτό, γι’ αυτό και με αφορμή την περίπτωση του, κάναμε λόγο για το θέμα.

Εν κατακλείδι, μετά την περαίωση της εν λόγω περίπτωσης, πρέπει να μνημονεύσουμε πως ένας ακόμη άνθρωπος των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, με πρότερη μουσική δράση στον τόπο του, ο Θανάσης Μιντόπουλος, υπήρξε ο άνθρωπος που εργάστηκε για τη συγκρότηση του ευρύτερου θρακικού μουσικού δικτύου των μεταναστών της Δυτικής Ευρώπης. Ο ίδιος υπήρξε ο βασικότερος θα λέγαμε μέχρι σήμερα μουσικός εκπρόσωπος και εκφραστής του δικτύου αυτού, ευρισκόμενος μάλιστα μουσικά σε “αλληλοδιάδραση” με τον τόπο του, αλλά και με γενιές ανθρώπων των κοινοτήτων του εξωτερικού, αλλά και του εσωτερικού, κυρίως από τα τέλη του ’60 μέχρι και το θάνατο του στις αρχές του ’90, που εγγράφεται η ενεργητικότερη περίοδος της μουσικής του σταδιοδρομίας.



Φωτογραφία Β.4.1.: Γερμανία γύρω στο 1970, Θανάσης Μιντόπουλος (κλαρίνο).



Φωτογραφία Β.4.2.: Καστανιές Ορεστιάδας, γύρω στο 1955-1960, Σταύρος Ευσταθιάδης (ούτι), Σταύρος Σταυρίδης (βιολί), Θανάσης Μιντόπουλος (κλαρίνο), στους "νταχαρέδες", νέοι καλαντιστές των Καστανέων Ορεστιάδας.



Φωτογραφία Β.4.3.: Γερμανία 1972-1973, μουσικοί συνεργάτες του Μιντόπουλου, Κώστας Κουτχανίδης (βιολί), Γιάννης Τουτζιαρίδης (κλαρίνο), Παναγιώτης Κουτχανίδης (πάντζο).

Γ1. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στον επίλογο της παρούσας πτυχιακής θα συνοψίσουμε τις βασικές συνισταμένες των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, όπως αυτές προκύπτουν μέσα από τις δράσεις των μουσικών που εξετάσαμε, σύμφωνα πάντοτε με το ρόλο τους στο χώρο των δικτύων, αλλά και την εξέλιξη της μουσικής ζωής του τόπου.

Όπως αναφέραμε από το πρώτο μέρος της εργασίας αυτής, το μεθοδολογικό εργαλείο βάσει του οποίου προσεγγίσαμε το θέμα μας ήταν τα δίκτυα. Ορίσαμε ως μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο, γεωγραφικές υποδιαιρέσεις του εν λόγω χώρου, που σχετίζονται άμεσα όμως με τις κομπανίες, το ρεπερτόριο, τα μουσικά πρότυπα, τις σταδιακές μεταλλαγές τους κ.α. Λαμβάνοντας υπόψη μας πως τα δίκτυα αυτά δημιουργούνται μέσα από τις σχέσεις, τις επικοινωνίες και τις ανταλλαγές μεταξύ περιοχών και ανθρώπων, χωρίς να είναι άμοιρα άλλων παραγόντων, όπως κοινωνικές μεταβολές, πολιτικές συνθήκες, οικονομικές καταστάσεις, πολιτισμικοί προσδιορισμοί, μεταναστευτικά ρεύματα κ.α., συμπεριλάβαμε αναλύσεις που εμπεριέχουν τα χαρακτηριστικά αυτά, διατηρώντας όμως στο επίκεντρο το μουσικό καθορισμό και προσδιορισμό τους. Στόχος μας ήταν να παρουσιάσουμε το πλαίσιο λειτουργίας και τις επιδράσεις των μουσικών δικτύων στους χώρους όπου παρατηρείται η επιρροή τους, καθώς οι παραπάνω παράγοντες δεν συμπίπτουν πάντοτε με τα μουσικά τεκταινόμενα, εφόσον προβάλλει συχνά ο “προφητικός” ρόλος της μουσικής. Έτσι, μέσα από τα πρόσωπα που είχαν σημαντική δράση με το ρόλο τους στον τομέα των μουσικών δικτύων, αναλύσαμε το θέμα μας, αναδεικνύοντας ουσιώδης πτυχές της μουσικής ιστορίας του τόπου, κατά το δεύτερο κυρίως ήμισυ του 20^{ου} αιώνα.

Η πρώτη μουσική προσωπικότητα που εξετάσαμε ήταν αυτή του Θανάση Ματζάρη, ο οποίος με το ρόλο του ως “πρωτοποριακός” μουσικός του είδους που εξέφραζε, ανέτρεψε την παλαιότερη δομή των μουσικών δικτύων, η οποία βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με τα πολιτισμικά κυρίως δίκτυα. Ειδικότερα, με τη συμβολή του στη σύσταση της τυπικής κομπανίας της περιοχής και την παράλληλη συγκρότηση ενός πρώτου ρεπερτορίου, “δημιούργησε” τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Τα τελευταία κινούνταν πλέον σε ένα ανεξάρτητο πλαίσιο, συγκριτικά με τα προγενέστερα ενδοκοινοτικά κατά βάση δίκτυα, που κάλυπταν τις

κοινωνικο-πολιτισμικές ανάγκες της κάθε μικροκοινότητας. Ο Ματζάρης λοιπόν με τη μουσική πρακτική του, δημιούργησε νέες συνθήκες στα μουσικά πράγματα του τόπου, προλειαίνοντας το έδαφος για τις μελλοντικές αλλαγές που θα ακολουθούσαν τις επόμενες δεκαετίες.

Ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές της θρακιώτικης μουσικής και ως εκ τούτου των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Σε μια κομβική στιγμή για τα θρακικά μουσικά δίκτυα, έκανε γνωστή τη μουσική της περιοχής του, ενώ παράλληλα γινόταν γνωστή η περιοχή μέσω της μουσικής της. Με εφαλτήριο το ρόλο του στη δεδομένη συγκυρία, συγκρότησε κατά βάση τον κορμό του υπερτοπικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου της περιοχής και έδωσε πρότυπα δείγματα μουσικής πρακτικής, τα οποία ακολούθησαν άνθρωποι των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, αλλά και γενικότερα πληθυσμοί θρακικής καταγωγής, στα μουσικοχορευτικά τους δρώμενα. Επίσης, αποτέλεσε για μια χρονική περίοδο τον βασικό εκπρόσωπο ενός νεότερου θρακικού μουσικού δικτύου, αυτού των μεταναστών της πρωτεύουσας, στο οποίο άνθρωποι του Βορείου Έβρου, όπως είναι και ο ίδιος, πρωτοστατούσαν ευρισκόμενοι σε “αλληλοδιάδραση” με το γενέθλιο χώρο.

Η περίπτωση του Γιώργου Μπουρμά που ακολουθεί, παρουσιάζει πτυχές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, οι οποίες συνδέονται με ανθρώπους που βίωσαν τον εμφύλιο πόλεμο και τις συνέπειες του, με τον αναγκαστική φυγή τους από την πατρίδα τους κ.α. Μετά τον επαναπατρισμό του, μεταφέρει τις γνώσεις του που προέρχονται μέσα από το κρατικό σύστημα μουσικής εκπαίδευσης της τότε κομμουνιστικής Βουλγαρίας, με σαφέστατες ιδεολογικοπολιτικές προσεγγίσεις και στον τομέα της μουσικής που εκφράζονται από το “ρεύμα της narodna muzica”. Έτσι, πραγματοποιεί ένα “πάντρεμα” βαλκανικών μουσικών έχοντας ως βάση το γεωγραφικό χώρο της Θράκης, ανεξαρτήτως εθνικών ορίων, που “μεταγγίζει” στις κομπανίες του Βορείου Έβρου, αλλά και στους μαθητές του. Με το ρόλο του δασκάλου μάλιστα, “γαλουχεί” νεότερες γενιές μουσικών της περιοχής, που αντιπροσωπεύουν σε σημαντικό βαθμό σήμερα τη θέση του κλαρίνου στην περιοχή. Επίσης, με την παρουσία του στα μουσικά δίκτυα που εξετάζουμε αλλά και τη δισκογραφία του, βάσει του ρεπερτορίου, του μουσικού του ύφους, όπως και της μουσικής του πρακτικής, πραγματοποιεί το “πέραςμα” από το υπερτοπικό, στο νεοτοπικό μουσικό ρεπερτόριο, το οποίο υποστηρίζει με το έργο του.

Η τελευταία περίπτωση που αναλύσαμε, αυτή του Θανάση Μιντόπουλου, έχει και αυτή τη βάση της στο χώρο του Βορείου Έβρου, αντλεί όμως την ουσία της από ένα σημαντικό κοινωνικό φαινόμενο που έλαβε χώρα στην περιοχή και όχι μόνο, που είναι η μετανάστευση. Ο Μιντόπουλος είναι ο μουσικός που εξέφρασε με το νεοδημοτικό του τραγούδι που έχει ως πυρήνα την ξενιτιά, ένα μεγάλο μέρος του θρακικού μεταναστευτικού, αλλά και μουσικού δικτύου της Δυτικής Ευρώπης (με επίκεντρο την τότε Δυτική Γερμανία), κυρίως σε προηγούμενες δεκαετίες, όταν το φαινόμενο της μετανάστευσης διένυε τα διάφορα στάδια του, που αποτελούσαν παράλληλα το κύριο περιεχόμενο των τραγουδιών του. Διατηρώντας δίκτυα σχέσεων με τη γενέτειρα του, μετέφερε την ιδιότυπη αυτή μορφή νεοτοπικού τραγουδιού, δημιουργώντας παράλληλα συμμετοχικές καταστάσεις για τον τόπο του, καθώς στο δισκογραφικό του ρεπερτόριο συμπεριέλαβε πρόσωπα και γεγονότα της περιοχής του.

Γ2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ

Στην ενότητα αυτή θα μιλήσουμε συνοπτικά για τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου αλλά και της Θράκης, κατά την τελευταία εικοσαετία. Εξαιτίας της προκαθορισμένης χρονικής περιόδου που εξετάζει η πτυχιακή αυτή (μέχρι και τη δεκαετία του '90 περίπου), δεν θα προβούμε σε ενδελεχείς αναλύσεις που αφορούν πρόσωπα και πράγματα, αλλά θα αναφερθούμε κυρίως στο πλαίσιο, εντός των οποίων κινούνται τα πρόσωπα αυτά και λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα. Ο λόγος που οριοθετήσαμε στο άνωθεν χρονικό σημείο τις αναλύσεις μας, ήταν να διατηρήσουμε απόσταση από το πρόσφατο μουσικό τοπίο των τελευταίων είκοσι περίπου ετών, το οποίο περιλαμβάνει μια πλειάδα μεταβολών, που δεν έχουν ακόμη παγιωθεί, ώστε να μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα με την απόσταση του χρόνου. Έτσι, καθώς αναφερόμαστε σε μια μεγάλη σχετικά χρονική περίοδο και με μια πλειάδα αλλαγών που δεν εφάπτονται άμεσα του θέματος μας, όπως και για να μην κατευθυνθούμε σε οριστικά, πλην όμως επισφαλής συμπεράσματα, εναποθέτουμε την ενδελεχή επισκόπηση του ζητήματος σε πιθανό μελλοντικό ερευνητή.

Το πρώτο καίριας σημασίας γεγονός που αποτελεί πανελλαδικό σε γενικές γραμμές φαινόμενο και αρχίζει γύρω στο 1990, είναι η εμφάνιση και κυρίαρχη τάση του ρεύματος “επιστροφή στις ρίζες”, όσον αφορά το μουσικό και γενικότερα τον “παραδοσιακό” πολιτισμό. Μετά τον κύκλο του εθνικού (σε ορισμένες περιοχές της Ελλάδας), του υπερτοπικού και του νεοτοπικού ρεπερτορίου, ο μουσικός προσανατολισμός στρέφεται στο λεγόμενο παραδοσιακό. Το ζήτημα του ορισμού του τι είναι παραδοσιακό και τι όχι, για τον τομέα της μουσικής, αποτελεί έναν ευρύ τόπο προσεγγίσεων. Έτσι, εντελώς απλουστευμένα θα λέγαμε ότι με την άνω “ταμπέλα”, προσδιορίζονται από πλευράς του “ρεύματος” (μουσικολόγοι, λαογράφοι, κοινωνιολόγοι) μουσικές παλαιότερων εποχών, στη φάση που αποτελούσαν το κυρίαρχο μουσικό είδος της εκάστοτε κοινωνίας και είχαν άμεση λειτουργικότητα με τα διάφορα δρώμενα της, διατηρώντας παράλληλα το χαρακτήρα της “συλλογικής δημιουργίας”, αλλά και της “ανωνυμίας”. Σε περιοχές με προσφυγικούς πληθυσμούς όπως ο Έβρος, κυριαρχούσε και η επιπλέον παράμετρος “των αλησμόνητων πατρίδων”, δημιουργώντας ένα νέο “φαντασιακό” περιβάλλον μουσικών

αναζητήσεων του χθες. Συνεπώς, παραμερίζονταν ο ρόλος των “νεοδημοτικών” κομματιών κ.α., με την αντίστοιχη επίδραση τους σε πανηγύρια και κέντρα, που είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στα μουσικά τεκταινόμενα των προηγούμενων δεκαετιών. Επιπλέον, θεωρούνταν υποτιμητικά και με καταστρεπτικό μάλιστα ρόλο, έναντι της “γνήσιας αυθεντικής και αδιαίρετης παράδοσης δύο και πλέον χιλιάδων χρόνων”. Ως εκ τούτου λοιπόν, δόθηκε έμφαση σε εκπροσώπους που θα εξέφραζαν το “μεγαλοπρεπές” ιστορικά και εθνικά ρεπερτόριο, μακρόθεν του ύφους και των χαρακτηριστικών “των πανηγυρτζήδων τραγουδιστών και μουσικών”, ώστε να “εξευγενιστεί” και να θεωρηθεί ισάξιο μεταξύ άλλων μουσικών ειδών με τη νέα μουσική του τοποθέτηση. Η Θράκη διέθετε την αντίστοιχη μουσική προσωπικότητα, η οποία δεν ήταν άλλη από αυτήν του Χρόνη Αηδονίδη, που μαζί με τη Δόμνα Σαμίου υπήρξαν κύριοι εκφραστές των συγκεκριμένων προτύπων. Οι δύο αυτοί τραγουδιστές με το “λόγιο” μουσικό τους ύφος, ερμήνευαν κομμάτια από διάφορες περιοχές της χώρας, με έναν υπερτοπικό χαρακτήρα προσέγγισης, που απέδιδε τα κύρια γνωρίσματα του εκάστοτε μουσικού ιδιώματος, σε μία βάση όμως “εκλεπτυσμένης” μουσικής έκφρασης. Σχετικά με τη μουσική τους επιτέλεση, αυτή παρατηρούνταν πλέον σε συναυλιακούς χώρους και έτσι απευθυνόταν σε ένα διευρυμένο ή και διαφορετικό κοινό. Σε αντίθεση με την πλειοψηφία των περισσότερων λαϊκών μουσικών της χώρας, των οποίων το κοινό προερχόταν κατά βάση από το γεωγραφικό διαμέρισμα καταγωγής τους και με απαιτήσεις που ταυτιζόταν κυρίως με το γλεντικό χαρακτήρα της μουσικής. Επειδή το ζήτημα χρίζει λεπτομερών αναλύσεων και για να μην οδηγηθούμε εκτός του θέματος μας, επιστρέφουμε στο ρόλο του Χρόνη Αηδονίδη που έχει σχέση και με τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου. Όπως έχουμε προαναφέρει, εξαιτίας της “λογιότητας” του ύφους του, ο ρόλος του σε προγενέστερες περιόδους κυριαρχίας της λαϊκότερης μουσικής προσέγγισης, ήταν κατά πολύ περιορισμένος. Μετά όμως τις αρχές της δεκαετίας του ’90, πραγματοποιείται σημαντική μεταβολή που αφορά το πρόσωπο του.

Κομβικό σημείο για την περίπτωση που εξετάζουμε υπήρξε η δισκογραφική σύμπραξη του θρακιώτη καλλιτέχνη με τον Γιώργο Νταλάρα το 1990, σε ένα δίσκο με θρακιώτικα, μικρασιάτικα και μακεδονικά τραγούδια. Η σύμπραξη του αυτή, τον έκανε έναν από τους πλέον αναγνωρίσιμους τραγουδιστές του είδους, με αφετηρία του το θρακιώτικο τραγούδι και μουσικό προορισμό, ακόμη και άλλα μουσικά είδη, τουλάχιστον συμμετοχικά. Η προβολή και η στήριξη του από τα Μ.Μ.Ε., όπως και

άλλους επίσημους κρατικούς και μη φορείς, όπως έγινε και με τα τοπικά κέντρα της Θράκης, οδήγησε πέραν της πανελλαδικής αναγνώρισης και στην αναβάθμιση του ρόλου του στα μουσικά πράγματα του τόπου του. Στο γεγονός αυτό συνέβαλε και η στήριξη των τοπικών φορέων, ιδιαίτερα στην Αλεξανδρούπολη, όπου πρωτοστάτησε στα μουσικά δρώμενα, συμβάλλοντας αρκετά και στη δημιουργία σχολών παραδοσιακής μουσικής. Έτσι, γίνεται πλέον πρωταγωνιστής στα μουσικά πράγματα της Θράκης με τη συμπαράσταση στο νέο θεσμό της μουσικής εκπαίδευσης, όπως και με τη διδασκαλία του στους χώρους αυτούς. Μάλιστα, με πρότυπο τα χορωδιακά τμήματα που διευθύνει ή και υποστηρίζει ο ίδιος στην Αθήνα, αλλά και στην Αλεξανδρούπολη, συγκροτούνται αντίστοιχες χορωδίες παραδοσιακού τραγουδιού και σε ορισμένα τοπικά κέντρα της Θράκης. Επομένως, η μεγαλύτερη προσφορά του, αλλά και επίδραση του στα θρακικά μουσικά δίκτυα έγκειται στον τομέα αυτό - κατά πρώτον στη στήριξη της μουσικής διδασκαλίας και κατά δεύτερον στη σύσταση χορωδιών, οι οποίες “τροφοδοτούνται” μουσικά, από το ρεπερτόριο του, ως επί το πλείστον. Όσον αφορά την επίδραση του ρεπερτόριο του στις κομπανίες του Έβρου, πρέπει να πούμε πως ήταν μικρότερη, καθώς το υπερτοπικό περιεχόμενο του με πολλά “αργά”, “ανατολίτικα” κ.α. κομμάτια, δεν βρισκόταν σε αντιστοιχία με τις μουσικοχορευτικές πολιτισμικές καταβολές, όπως και απαιτήσεις του κόσμου της περιοχής. Επιπρόσθετα δεν μπορούσε να υποστηριχθεί και οργανολογικά από τις κομπανίες το “λόγιο” αυτό ρεπερτόριο, μιας και η απόδοση “πολίτικων” π.χ. κομματιών με αρμόνιο, ηλεκτρική κιθάρα, ντραμς κ.α., που είναι ορισμένα από τα κυρίαρχα όργανα τους, δεν υποστήριζαν το όλο εγχείρημα.

Μια ακόμη νέα σημαντική παράμετρος που έχει την αφετηρία της στη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, είναι η δημιουργία και άλλων μουσικών κέντρων στο θρακικό κυρίως χώρο, που συνεπάγεται και συγκρότηση νέων μουσικών δικτύων, ιδίως στα αστικά και ημιαστικά κέντρα της Θράκης και τη Θεσσαλονίκη. Σημειωτέον πως τα κέντρα αυτά, ακολουθούσαν μέχρι τότε τα μουσικά δίκτυα του Βόρειου Έβρου, της Αθήνας και εν μέρει της Δυτικής Ευρώπης. Ιδιαίτερα τα δύο τελευταία δίκτυα σημειώνουν κάμψη στον τομέα παραγωγής μουσικής αλλά και επίδρασης τους, δίνοντας τη θέση τους στα νεότερα μουσικά δίκτυα, που δημιουργούνται με άλλα κριτήρια, ανατρέποντας τα παλιά δεδομένα. Στο σημείο αυτό, επαναλαμβάνουμε την “προδρομική ιδιότητα” της μουσικής, καθώς πριν ακόμη διαμορφωθούν τα νέα μεταναστευτικά δίκτυα με συμπαγή πληθυσμό από την επαρχία της θρακικής ενδοχώρας στα τοπικά αστικά κέντρα, ήδη τα μουσικά δίκτυα

δομούνται με νέους όρους. Πολύ γενικά αναφέρουμε πως τα δίκτυα αυτά ακολουθούν έναν υπερτοπικό προσανατολισμό στο μουσικοχορευτικό τομέα και επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από την ισχυρή πλέον επίδραση των συλλόγων της εκάστοτε πόλης. Σε πυρήνα της νέας αυτής επιρροής, μεταβάλλονται τα χορευτικά τους τμήματα, που δεν καλύπτουν όπως παλαιότερα τις ανάγκες εκμάθησης χορών, αλλά “κατευθύνουν” θα λέγαμε κατά κάποιο τρόπο, το μουσικοχορευτικό προσανατολισμό των μελών τους. Όσον αφορά όμως τα μουσικά δίκτυα του Βορείου Έβρου, πρέπει να υπογραμμιστεί πως διατηρούν μια περισσότερη ανεξάρτητη πορεία, με δικά τους ιδιόμορφα χαρακτηριστικά, που δεν ακολουθούν τις επιταγές των αστικών κέντρων. Το ρεύμα “επιστροφής στις ρίζες”¹⁴⁴, ενώ διαμόρφωσε έναν υπερτοπικό χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής σε ένα “ανώτερο” επίπεδο, απευθύνθηκε για την κάλυψη της λαϊκής έκφρασης στις κοινότητες του εκάστοτε γεωγραφικού διαμερίσματος της χώρας. Αυτό πραγματοποιείται μέσω των διάφορων πολιτιστικών συλλόγων, που αποκτούν ενεργό ρόλο στην περιφέρεια, καθώς το “ρεύμα” θεωρεί τους ανθρώπους της επαρχίας, καλύτερους εκφραστές και υποστηρικτές του μουσικοχορευτικού ιδιώματος του κάθε τόπου. Συγκεκριμένα για την περιοχή της Θράκης, το επίκεντρο των ερευνών βρισκόταν πάντοτε τον Έβρο, που ενδεικνυόταν για έρευνες του “παραδοσιακού πολιτισμού” του. Στην εν λόγω περιοχή μάλιστα μετά τα μέσα της δεκαετίας του '90 πέραν των μεμονωμένων μελετών από διάφορους ειδήμονες (λαογράφους, μουσικολόγους, κοινωνιολόγους), αρχίζουν συστηματικές καταγραφές όπως αυτή του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, με μεγάλες ερευνητικές ομάδες, στα πλαίσια των οποίων μετέχουν διάφοροι επιστήμονες. Οι συγκεκριμένες έρευνες αποδομούν τον ομογενοποιημένο χαρακτήρα της μουσικοχορευτικής και όχι μόνο προσέγγισης, αναδεικνύοντας την πολυπολιτισμικότητα και την ετερότητα του τόπου, που αποδίδει καλύτερα και την πραγματική του εικόνα. Το μήνυμα των ερευνών όμως, εξέλαβε από τον κόσμο της περιοχής, διάφορες προσλαμβάνουσες, καθώς βρισκόταν για πρώτη φορά στο επίκεντρο τέτοιου ενδιαφέροντος για τις

¹⁴⁴ Σσ. Σχετικά με το “ρεύμα” αυτό πρέπει να πούμε πως αποτελείται από ερευνητές διάφορων ειδικοτήτων (μουσικολόγοι, ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, εθνολόγοι κ.α.), οι οποίοι μεμονωμένα ή και ομαδικά στα πλαίσια στήριξης από επίσημους φορείς, πραγματοποίησαν έρευνες στο χώρο της Θράκης. Εδώ, είναι σωστό να διευκρινίσουμε πως το χαρακτηρισμό “ρεύμα” τον δίνουμε εμείς για να μην προβούμε σε αναλύσεις ανά έρευνα και ερευνητή, ενώ είναι γενικός και δεν εννοεί την ένταξη και κοινή κατεύθυνση των παραπάνω μελετητών, εντός ενός συγκεκριμένου ιδεολογικο-κοινωνικού φάσματος.

ιδιαιτερότητες του. Κύρια πρόσληψη του φαινομένου, ήταν να θεωρηθεί αφητηρία ανάδειξης της κοινοτικής τους παράδοσης, εντός των πλαισίων των πρακτικών της πολιτισμικής τους ομάδας, που για μια σειρά δεκαετιών βρισκόταν στο περιθώριο, εφόσον κυριαρχούσε η ομογενοποιημένη μουσικοχορευτική έκφραση. Εγχείρημα όμως που είχαν υποστηρίξει και οι ίδιοι στο παρελθόν, εφόσον η ετερότητα αποτελούσε μειονέκτημα και αγωνίζονταν να την εξαλείψουν. Με βάση τα παραπάνω, διανύουν πλέον μια αντίστροφη πορεία ως προς το μουσικοχορευτικό τους πολιτισμό. Μέσα από το θεσμό των συλλόγων πλέον στις μέρες μας, στρέφονται στα παλαιότερα πολιτισμικά δίκτυα, στα πλαίσια των οποίων, μέσω του ομαδικού φωνητικού τραγουδιού και χορού, μετέχουν όλοι ενεργά αποκτώντας ουσιαστικό ρόλο και “αξία”. Από πλευράς μουσικών στηρίζονται σε μουσικούς της “ράτσας”, όταν είναι εφικτό, που τους συνοδεύουν κυρίως με τα “παλιά όργανα” (γκάιντα, φλογέρα, λύρα κ.λ.π.), ή και σε κομπανίες με παραδοσιακά όργανα (κλαρίνο, βιολί, ούτι, τουμπελέκι και ενίοτε ακορντεόν ή λαούτο) που παίζουν τοπικοί μουσικοί της ίδιας πληθυσμιακής ομάδας, χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο, αρκεί να γνωρίζουν το τοπικό τους ρεπερτόριο. Παρατηρούμε λοιπόν να βιώνουν μια ανάδρομη πορεία ως προς το μουσικοχορευτικό τους πολιτισμό που κινείται από το τοπικό στο υπερτοπικό και μετέπειτα στο νεοτοπικό, επιστρέφοντας και πάλι στο τοπικό, που οπωσδήποτε δεν βιώνεται με την “παρελθοντική” του μορφή, αλλά με μια σύγχρονη, που έχει ως πρότυπο της την παλαιότερη.

Σχετικά με τους ρόλους των περιπτώσεων μας στη νέα αυτή περίοδο, γνωρίζουμε πως ο Θανάσης Ματζάρης δεν μετέχει εκ των ουκ άνευ, καθώς έχει πεθάνει πριν χρόνια. Το ίδιο ισχύει και για το Θανάση Μιντόπουλο, που έχει φύγει από τη ζωή το 1993, χωρίς να προλάβει τις νεότερες μεταβολές που δρομολογούνταν εκείνη το χρονικό διάστημα, ενώ κάποια σημάδια τους βέβαια, όπως η σταδιακή απομάκρυνση από το νεοτοπικό της ξενιτιάς, είχαν αρχίσει να διαφαίνονται, όσο βρισκόταν ακόμη εν ζωή. Τα δύο πρόσωπα που ζούνε μέχρι σήμερα και έχουν παρουσία στα μουσικά πράγματα και αυτή την περίοδο, είναι ο Καρυοφύλλης Δοϊτσιδής και ο Γιώργος Μπουρμάς, στους οποίους θα αναφερθούμε εν συντομία παρακάτω.

Ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στα χρόνια της περιόδου αυτής¹⁴⁵, απευθύνεται κυρίως στο μουσικό κοινό της Θράκης, στροφή που είχε αρχίσει από τη δεκαετία του '80, όπως έχουμε αναλύσει στο σχετικό κεφάλαιο. Συνεχίζει τη μουσική του δράση στα μουσικά δίκτυα των θρακικών πληθυσμών ως υπερτοπικός εκφραστής, ενώ η παλαιότερη μεγάλη απήχηση του σε πανελλαδικό, αλλά και σε τοπικό επίπεδο, κατά τη δεκαετία του '90 περιορίζεται, καθώς “υπερκεράζεται” από το ρόλο και την παρουσία του Χρόνη Αηδονίδη, εξαιτίας των γεγονότων που αναλύσαμε παραπάνω. Σε παρελθοντικό χρόνο είχε υπάρξει εκπρόσωπος του κυρίαρχου μουσικού “ρεύματος” μιας εποχής, που παρουσίαζε μια περισσότερο “λαϊκότερη” θα λέγαμε μορφή. Τη δεδομένη χρονική στιγμή όμως, με τη νέα μορφή του “ρεύματος”, τη θέση αυτή κατείχε ο Αηδονίδης, οπότε ο ρόλος του πέρασε σε υποδεέστερη μοίρα, καθώς είχε χάσει την επίσημη στήριξη των σχετικών φορέων. Επιπλέον, το κλείσιμο του κέντρου του στην Αθήνα το 1994, εξαιτίας της αλλαγής των μουσικών προτιμήσεων του κοινού, αλλά και των νεότερων γενιών των εσωτερικών μεταναστών, που δεν ενδιαφερόταν το ίδιο με τους προγόνους τους για τη μουσική του τόπου τους, μετέβαλλαν τον “πρωταγωνιστικό” ρόλο του στο θρακικό δίκτυο της πρωτεύουσας, σε “συμμετοχικό”. Δηλαδή αποτελούσε έναν από τους βασικούς εκφραστές του θρακικού δικτύου, καθώς είχε ενισχυθεί η αυτόνομη¹⁴⁶ παρουσία του Αηδονίδη, ενώ ο νεότερος συγχωριανός του τραγουδιστής και μουσικός Βαγγέλης Δημούδης, άρχισε να δημιουργεί έναν “τρίτο πόλο”. Όσον αφορά τη θέση του Δοϊτσίδα στα νεότερα θρακικά μουσικά δίκτυα που δομούνται κατά βάση στο χώρο της Θράκης, πρέπει να πούμε πως η παρουσία του, όπως και του Αηδονίδη, εγγράφονται κυρίως σε τιμητικές εκδηλώσεις για την προσφορά τους στη θρακιώτικη μουσική. Στα πανηγύρια της Θράκης, συμπεριλαμβανομένης φυσικά και της περιοχής του Βορείου Έβρου, εμφανίζει δράση, αν και μερικώς μειωμένη, μέχρι και τη συγκρότηση των “καποδιστριακών” δήμων. Η συγκρότηση του νέου αυτού θεσμού τοπικής αυτοδιοίκησης, μεταβάλλει την προηγούμενη δομή των πανηγυριών που δημιουργούνταν από τον εκάστοτε πρόεδρο ή καταστηματάρχη μιας κοινότητας, καθώς οι εκδηλώσεις μιας ευρύτερης περιοχής περνάνε στη δικαιοδοσία των αρμοδίων φορέων του δήμου, περιορίζοντας ή καταργώντας την κοινοτική πρωτοβουλία. Το γεγονός αυτό βέβαια, εφάπτεται γενικότερα της λειτουργίας των

¹⁴⁵ Σσ. Σύμφωνα με τον διαχωρισμό που επιχειρήσαμε προηγούμενα, τα χρόνια αυτά καλύπτουν την τρίτη υποπερίοδο της δεύτερης μεγάλης περιόδου της μουσικής του σταδιοδρομίας.

¹⁴⁶ Σσ. Από τα τέλη της δεκαετίας του '80, Δοϊτσίδης και Αηδονίδης σταματούν να συνεργάζονται και να συνυπάρχουν σε κοινά μουσικά σχήματα, κυρίως για ανταγωνιστικούς λόγους.

κομπανιών του Βορείου Έβρου, αλλά και όχι μόνο. Μετά τη μεταβολή αυτή πλέον, λόγω της διαχρονικής του παρουσίας και προσφοράς του στη θρακιώτικη μουσική, η παρουσία του εντοπίζεται, στα πλαίσια συναυλιών, που συχνά έχουν τιμητικό χαρακτήρα για το πρόσωπο του. Αντίστοιχες εκδηλώσεις πραγματοποιούνται την τελευταία δεκαετία και σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, συνήθως από θρακιώτες, καθώς η προσωπικότητα του, περνάει στην “τροχιά” του ιστορικού προσώπου για την ομώνυμη μουσική, βιώνοντας μια επίνεια αναγνώριση. Μια σημαντική αλλαγή που σημειώνεται στο μουσικό του σχήμα τα τελευταία χρόνια, είναι η εμφάνιση ενός νεότερου οικογενειακού μέλους, του εγγονού του Νίκου Αγγούση στο κλαρίνο, που αποτελεί την τρίτη γενιά μουσικής συνέχειας της οικογένειας. Έτσι, παρατηρούμε μέχρι και σήμερα την παρουσία του σε μουσικές εκδηλώσεις που έχουν αφιερωματικό χαρακτήρα, σε αυτήν την τελευταία περίοδο μουσικής του δραστηριοποίησης.

Οι αναφορές για τον Γιώργο Μπουρμά στο εν λόγω χρονικό διάστημα, είναι λιγότερες από αυτές του Δοϊτσίδα, γιατί έχουν αναφερθεί εν μέρει στον τομέα της διδασκαλίας του, που αρχίζει από τη δεκαετία του '80 περίπου, ενώ διαρκεί οριακά μέχρι σήμερα. Από το '90 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 2000, συνεχίζει τη δράση του με το σχήμα που έχουμε προαναφέρει, ενώ ο ρόλος του, λόγω των ελάχιστων πλέον συνεργασιών του, της απήχησης του νεοτοπικού που εκπροσωπούσε, αλλά και εξαιτίας του προχωρημένου της ηλικίας του, περιορίζεται και δεν ξεπερνά τα όρια των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου. Ο κύριος τομέας δραστηριοποίησης του, είναι η διδασκαλία του κλαρίνου σε νέους μουσικούς, με τη μορφή των ιδιαίτερων μαθημάτων, καθώς δεν πλαισιώθηκε από κάποιο φορέα για την πραγματοποίηση του εγχειρήματος. Φυσικά, τα τελευταία χρόνια που παρατηρούνται “σχολές παραδοσιακής μουσικής” και στα περιφερειακά κέντρα της Θράκης, δεν είναι εφικτό να γίνει, εξαιτίας της ηλικίας του. Τα τελευταία χρόνια έχει αναγνωρισθεί σε τοπικό επίπεδο η προσφορά του και έχουν πραγματοποιηθεί από συλλόγους κυρίως, κάποιες τιμητικές εκδηλώσεις για τη μουσική προσωπικότητα του.

Γ3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα τελικά συμπεράσματα που προκύπτουν από την εν λόγω πτυχιακή, σχετίζονται με τη δομή και το πλαίσιο λειτουργίας των μουσικών δικτύων, όπως και με τους μουσικούς εκπροσώπους τους. Μέσα από τη διαδρομή που πραγματοποιήσαμε στο χρόνο και το χώρο των μουσικών δικτύων του Βορείου Έβρου, μαζί και με τα θρακικά μουσικά δίκτυα του εσωτερικού, αλλά και του εξωτερικού, διαπιστώσαμε πως οι αναδιαμορφώσεις τους λαμβάνουν χώρα, ανάλογα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα που χαρακτηρίζουν μια χρονική περίοδο. Μάλιστα, παρατηρήσαμε το ρόλο της μουσικής, να προηγείται των πολιτισμικών, κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών αλλαγών κ.λ.π., γιατί πριν ολοκληρωθεί ακόμη η εκάστοτε φάση των κοινωνικών μετασχηματισμών, το μουσικό φαινόμενο μέσω των ομώνυμων δικτύων, διαμορφώνεται ήδη με νέους όρους, ανατρέποντας τις παλαιότερες δομές. Σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή παίζουν οι βασικοί εκπρόσωποι των μουσικών δικτύων, που γίνονται “σύμβολα”, καθώς συνδέονται με τη μουσική τάση που εκφράζουν και αντιπροσωπεύουν στα πλαίσια τους. Εξαιτίας αυτού η εικόνα τους ταυτίζεται με συγκεκριμένα πρότυπα, τα οποία οι ίδιοι αναπαράγουν και έτσι στην επόμενη αναδιαμόρφωση των δικτύων, δεν κατέχουν τη σημαντική θέση του προγενέστερου χρόνου, επειδή τα νέα πρότυπα υποστηρίζονται και από νέους εκφραστές, των οποίων το στίγμα γίνεται εμφανής, μέσα από τη διαφοροποίηση με τους προηγούμενους. Επίσης, είδαμε να λειτουργούν παράλληλα μουσικά δίκτυα σε διαφορετικούς χώρους και να εκφράζονται με διαφορετικούς αντιπροσώπους, που εκπροσωπούν μουσικά ένα συγκεκριμένο ανθρωπογεωγραφικό πλαίσιο με τις δικές του συνισταμένες, το οποίο συνδέεται όμως με σχέσεις “αλληλοδιάδρασης”, με τα υπόλοιπα δίκτυα, στη βάση ενός κοινού παρονομαστή, που είναι στην περίπτωση μας η θρακική μουσική. Ως εκ τούτου λοιπόν, το μεθοδολογικό εργαλείο των δικτύων, με βάση τον καθορισμό του που επιχειρήσαμε, ώστε να χρησιμοποιηθεί για την περαίωση του παρόντος εγχειρήματος, συμπεραίνουμε πως υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικό για την κατανόηση της σύνθετης λειτουργίας του μουσικού φαινομένου, στα πλαίσια μιας γεωγραφικής περιοχής, όπως αυτή του Βορείου Έβρου.

Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξιάκης Ελευθέριος, *Ταυτότητες και ετερότητες: σύμβολα, συγγένεια, κοινότητα στην Ελλάδα – Βαλκάνια*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 2001

Ανωγειανάκης Φοίβος, *Τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1976

Ασπρογέρακας Ιωάννης, *Μάρηδες, Το γνήσιο θρακικό φύλο*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2001

Βακαλόπουλος Απ. Κωνσταντίνος, *Διωγμοί και γενοκτονία του Θρακικού Ελληνισμού, ο πρώτος ξεριζωμός (1908-1917)*, Εκδοτικός Οίκος Αντώνη Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2007²

Βεντούρα Λίνα, *Μετανάστευση και έθνος*, Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1994

Καβακόπουλος Παντελής, *Καθιστικά της Σωζόπολης – Χορευτικά της Θράκης*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου, Θεσσαλονίκη 1993

Καβακόπουλος Παντελής, *Τραγούδια της Βορειοδυτικής Θράκης*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου, Θεσσαλονίκη 1981

Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Εκδόσεις Πορεία, Αθήνα 1993

Λέκκας Ε. Παντελής, *Το παιχνίδι με το χρόνο, εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001

Μουσικές της Θράκης, μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος «Οι φίλοι της μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999

Μουσική και Μουσικοί της Θράκης, Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης – Μικράς Ασίας – Ευξείνου Πόντου, Αλεξανδρούπολη 2001

Μπαζιάνας Νίκος, *Για την λαϊκή μας μουσική παράδοση*, Εκδόσεις Τυποθήτω - Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα 1997

Anderson Benedict, *Φαντασιακές κοινότητες*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997

Attali Jacques, *Θόρυβοι, Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1978

Eric Hobsbaum Terence Power, *Η επινόηση της παράδοσης*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2004

Timothy Rice, «*The dialectic of economics and aesthetics in Boulgarian Music*», Slobin Mark (edit. *Returning Culture Musical Changes in Central and Eastern Europe*), Duke University Press Durham and London 1996

Βαμβακόπουλος Νικόλαος, «Τα παναύρια στου Ιλντιρίμ», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερα, Τόμος 6^{ος}* (1990)

Κάβουρας Παύλος, «Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», στο : *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, (Πρακτικά Γ' Συμποσίου για τον Πολιτισμό στο Αιγαίο), Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Αθήνα 1997^α

Κάβουρας Παύλος – Σωτήρης Χτούρης, «Πολιτισμικά δίκτυα και περιοχές του Έβρου», *Μουσικές της Θράκης - Τραγούδια και χοροί από τον Έβρο και τη Διασπορά*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996-1997

Κοντός Πασχάλης, «Το λαογραφικόν μουσείον Διδυμοτείχου», *Θρακικά, Σειρά Πρώτη, Τόμος 43^{ος}* (1969)

Κυρκούδης Θεόδωρος, «Καλλιτέχνες και δημιουργοί», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 9^{ος}* (1994)

Λιάρος Γιώργος, «Βαγγέλης Δημούδης», *Χορεύω, Τεύχος 1^ο* (2008)

Μαλκίδης Φάνης, «Η αγροτική κοινωνία του νομού Έβρου», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 13^{ος}* (2003)

Μαλκίδης Φάνης, «Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 12^{ος}* (2000)

Μπαμπαχμίδης Αναστάσιος, «Το σύγχρονο δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς», *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 11^{ος}* (1997)

Μπέκας Σωτήρης, «Καρυοφύλλης Δοϊτσιδής», *Όασις, Τεύχος 3* (2008)

Αηδονίδης Χρόνης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, ένθετο cd από Νίκο Διονυσόπουλο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1994